Luciano Berio

Legado e atualidade

FLO MENEZES
(org.)

Luciano Berio
Legado e atualidade

© 2015 Editora Unesp

Direitos de publicação reservados à:
Fundação Editora da Unesp (FEU)

Praça da Sé, 108
01001-900 – São Paulo – SP
Tel.: (0xx11) 3242-7171
Fax: (0xx11) 3242-7172
www.editoraunesp.com.br
www.livrariaunesp.com.br
feu@editora.unesp.br

CIP – Brasil. Catalogação na publicação
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ

L971

Luciano Berio [recurso eletrônico]: legado e atualidade / organização Flo Menezes. – 1.ed. – São Paulo: Editora da Unesp Digital, 2015.
Recurso digital

Formato: ePub
Requisitos do sistema: Adobe Digital Editions
Modo de acesso: World Wide Web
ISBN 978-85-68334-64-5 (recurso eletrônico)

1. Berio, Luciano, 1925-2003. 2. Compositores – Itália. 3. Música – História e crítica. 4. Livros eletrônicos. I. Menezes, Flo.

15-28471 CDD: 780.9
CDU: 78(09)

Este livro é publicado pelo projeto *Edição de Textos de Docentes e Pós-Graduados da UNESP* – Pró-Reitoria de Pós-Graduação da UNESP (PROPG) / Fundação Editora da Unesp (FEU)

Agradecemos a gentil autorização das seguintes editoras pelo uso de trechos de partituras de obras de Luciano Berio:

Editora **Universal Edition** (UE), Áustria:
Ricorrenze (UE 18885)
Sequenza VII (UE 31263)
Les mots sont allés... (UE 18399)
Sequenza XIV (UE 32914)

Edizioni Suvini Zerboni – Sugarmusic S.p.A., Itália:
Sequenza I (UE 19957)

E agradecemos à **Paul Sacher Stiftung** da Basileia, Suíça, pelo uso de transcrições feitas por William Teixeira em seu texto (em coautoria com Silvio Ferraz) de alguns mansucritos de Berio.

Editora afiliada:

Sumário

Apresentação 7
Flo Menezes

Balanço histórico do legado beriano

Retrato do artista quando jovem 13
Enzo Restagno

Nos tempos do Estúdio 47
Umberto Eco

Simpósio "Berio: 10 anos depois..."

Berio e a palavra 67
Flo Menezes

Berio e o virtuosismo instrumental: as *Sequenze* 93
Helen Gallo

Ricorrenze: do objeto sonoro ao gesto musical 101
Sergio Kafejian

Técnica estendida e escrita polifônica em Luciano Berio: *Sequenza XIV* 121
Silvio Ferraz e William Teixeira

O *Studio di Fonologia Musicale* de Milão 141
Tiago Gati e Fábio Scucuglia

Texto e escritura musical em *Laborintus II*, de Luciano Berio 167
Leonardo Martinelli

Jogo de tensões na *Sequenza I* 181
Rael Bertarelli Gimenes Toffolo
Berio e Pousseur: correspondência e intertextualidade 197
Mauricio De Bonis
O legado de Berio: debate entre compositores (mesa-redonda) 213

Apresentação

Em maio de 2003, falecia um dos maiores músicos de todos os tempos e um dos protagonistas da vanguarda musical da chamada geração pós-weberniana: o compositor italiano Luciano Berio.

Em 2013, levado então não apenas por minha paixão pela sua obra e suas ideias, mas também pela proximidade que tinha com relação a este grande mestre, que até mesmo uma bolsa de pesquisa me arranjou na Suíça, pessoalmente, nos idos dos anos 1990, para estudar seus manuscritos junto à Fundação Paul Sacher, e fazendo jus à enorme influência que sua obra exerceu não apenas em mim, mas em muitos colegas de minha geração, não poderia eu deixar que tal ocasião passasse em branco. Afinal, ao lado de Karlheinz Stockhausen, Henri Pousseur e Pierre Boulez, Berio constituiu o quarteto de maior repercussão na cabeça da vanguarda musical brasileira, em especial da paulista, pelo viés dos ensinamentos de Willy Corrêa de Oliveira e, em alguma medida, também de Gilberto Mendes no Curso de Composição da USP, sobretudo no final dos anos 1970 e durante os anos 1980.

Assim é que, de 24 a 26 de outubro de 2013, organizei, à frente do ***Studio PANaroma** de Música Eletroacústica da Unesp*, no Instituto de Artes do Câmpus de São Paulo, e em meio à *SPA 2013* (*Semana da Porta Aberta do Studio PANaroma*), o Simpósio "**Berio: 10 anos depois...**". Levando a público oito conferências, ministradas por todos os meus orientados de Pós-Graduação àquela época e por músicos convidados (meus colegas da área da composição contemporânea Silvio Ferraz, Alexandre Lunsqui e Mauricio De Bonis), uma mesa-redonda e três concertos, o evento

consistiu num profundo mergulho em aspectos os mais diversos da obra deste gigante da história da música, num dos raros eventos acadêmicos que transcorreram num ambiente caracterizado ao mesmo tempo por um forte cunho científico e por um grande prazer estético, como atestou seu enorme sucesso de público.

Este volume reúne os textos de todas as conferências e da mesa-redonda desse Simpósio. Quando o tempo nos permitiu, seguiram-se às conferências debates entre os presentes, de extensões muito variadas, mas de toda forma igualmente presentes aqui. Além disso, decidi acrescentar ao conjunto de textos dois outros de eminentes personalidades próximas a Berio: um sobre o jovem Berio, do grande musicólogo italiano Enzo Restagno; e um outro, a título de contribuição *post-mortem*, de um de seus mais próximos companheiros de viagem: nada mais, nada menos que Umberto Eco.

Na compilação e organização do volume, fui auxiliado generosamente – e de forma muito competente – por dois de meus orientandos: Helen Gallo e Leonardo Martinelli, a quem agradeço muitíssimo pela ajuda na organização de todo o volume e na revisão dos textos. Helen assumiu também a árdua tarefa de transcrever todas as conferências das quais não se dispunha que de gravações (tal como a minha própria...), além da mesa-redonda.

Outros agradecimentos devem ser expressos aqui aos demais autores das conferências, que se mostraram prontamente dispostos a colaborar com a revisão de seus textos, e a todos os intérpretes dos três belíssimos concertos com obras de Berio, que muito embora estejam, quase todos, ausentes deste volume (com exceção do violoncelista William Teixeira, que assina em coautoria com Silvio Ferraz um dos textos, e da harpista Paola Baron, que realizou a primeira versão da tradução do texto de Restagno), continuam presentes "em espírito" nos resultados duradouros deste evento que por ora se concretizam na forma deste livro.

Particularmente a Enzo Restagno, que reagiu de imediato, e de modo extremamente positivo, à minha iniciativa em traduzir seu texto sobre Berio, assim como a Casa Editrice Leo S. Olschki, nas pessoas das senhoras Costanza A. Olschki e Sabrina Guzzoletti, bem como da organizadora do volume *Luciano Berio – Nuove Prospettive* (Leo S. Olschki, Florença, 2012), a musicóloga Angela Ida De Benedictis, dirijo os meus mais sinceros agradecimentos pelo apoio dado ao volume, possibilitando minha tradução do magnífico texto de Eco.

E, por fim, de modo muito especial agradeço ao próprio Umberto Eco, eminente escritor, crítico, medievalista, linguista e companheiro de viagem e de vida de Luciano Berio, que, em e-mail dirigido privadamente a mim em 1º de setembro de 2014 (escrito mesmo após meses de convalescência decorrente de uma recente cirurgia, pelo que ele próprio me relatara neste mesmo e-mail), apoiou generosamente minha iniciativa em incluir seu magnífico texto neste volume.

Desta feita, temos agora à mão, espero, onze importantes contribuições acerca do importante legado que nos deixou este músico universal de nome Luciano Berio.

Flo Menezes
São Paulo, setembro de 2014

Balanço histórico do legado beriano

Retrato do artista quando jovem[1]

Enzo Restagno

Quando consideramos as coisas com alguns anos de distância, parece que são justapostas uma após a outra a partir de uma lógica que tende a confirmar o velho e falacioso princípio de causa e efeito. A sucessão que interliga os acontecimentos não parece uma revelação, mas sim algo que se soma em nosso entendimento retrospectivo, e em tal acréscimo manifesta-se uma exigência secreta e ao mesmo tempo urgente de pacificação ou de resignação diante da problemática e, às vezes, diante da incompreensibilidade do mundo. Isso parece uma observação elementar, mas não é tão elementar assim, e disso deveriam lembrar-se aqueles que escolheram a musicologia histórica como profissão.

Um hábito bastante traiçoeiro e comum é o de buscar as causas com a intenção de obtê-las pelo viés de um perfil regido por uma consequencialidade; no caso da modernidade, ou mais precisamente da música mais recente, tal tendência, ao que tudo indica, exerceu influências particularmente tenazes. Há muito tempo tenho convicção disso, mas é exatamente graças à oportunidade de considerar de modo um pouco mais profundo a vida e a obra de Luciano Berio que tal contradição eclode com uma benéfica intensidade.

Um conjunto de coincidências faz com que vida e obra de Luciano Berio mostrem-se como uma das mais exemplares encarnações da figura do ar-

1 Texto original: "Ritratto dell'artista da giovane", in: Enzo Restagno (org.), *Berio – Autori Vari*. Turim: Edizioni di Torino, 1995, p.5-30. Tradução de Paola Baron e Flo Menezes.

tista moderno; uma biografia de Berio revela-se principalmente como uma sequência de problemas que se sucedem, se sobrepõem e se entrelaçam, perfazendo frequentemente percursos labirínticos. Nada há aqui de estranho: toda existência revela em seu desenrolar algo de errático; mas uma análise mais atenta será capaz de descobrir nessa mesma existência a manifestação, ainda que comumente contraditória e penosa, de uma enteléquia peculiar. A biografia de Berio, com seus típicos somatórios e entrecruzamentos de problemas, tem – disso tenho íntima convicção – muito a nos ensinar, e eu chegaria mesmo a afirmar, antecipando um pouco nossas conclusões, que ela demonstra a necessidade de se viver a condição moderna sem quaisquer compromissos.

Ocorreram no século XX, complexo e maravilhoso, coisas que mudaram substancialmente nossa visão de mundo, e o próprio conceito de conhecimento sofreu transformações radicais. Uma consequência natural dessas mudanças tão profundas é o surgimento de um sentimento difuso de certa nostalgia, tanto na vida quanto na arte. Tal sentimento nostálgico é legítimo e também, no que se refere à arte, comumente fértil. O que não é legítimo, entretanto, sobretudo por ser contraproducente e paralisante, é fingir que nada tivesse mudado: negar-se a admitir tais mudanças, tentar evitá-las, não adequar os desejos às evidências. Especialmente nos anos derradeiros do século XX, percebe-se um intenso desejo de restauração: rebatizam-se cidades e ruas, restauram-se simulacros de épocas extintas, como se as grandes tensões intelectuais e morais das décadas anteriores tivessem exaurido as pessoas, agora cansadas de lidar com tais problemas. Schoenberg disse certa vez que a segunda metade do século XX teria desperdiçado tudo o que a primeira tinha construído; provavelmente tenha exagerado nisso, mas de certo modo tinha também certa razão, pois estava intimamente convencido de que tinha ocorrido no mundo uma mudança de época irreversível. A biografia de Luciano Berio é exemplar também porque se inicia em um momento cultural e historicamente crucial, em 1945, ano em que entrou no Conservatório de Música de Milão, onde iria estudar contraponto com Paribeni e composição com Ghedini.

O ano de 1945 é, justamente, uma data que nos reenvia, enquanto escrevo essas páginas, a diversos acontecimentos: a liberação de fim de guerra, o desejo de reconstrução; mas tal momento traumático, que mais parece o fim de um pesadelo, contém igualmente as premissas de uma ampla refle-

xão na qual entrecruzam-se a lembrança da miséria recente e a esperança de um futuro distinto. A biografia de Berio, tendo como ponto de partida exatamente aquele ponto de mutação, permite-nos seguir os pensamentos e os sentimentos de um jovem músico destinado a se tornar um protagonista de sua época. Tentemos evocar essa biografia confiando na sensibilidade e na clareza de nosso testemunho.

Em 1945, Berio tinha 20 anos, e chegando ao Conservatório de Milão, consolida-se definitivamente sua intenção de tornar-se um músico, intenção esta para a qual tinha sido naturalmente levado pelo fato de ter nascido e crescido em um ambiente familiar no qual praticava-se, já há muitas gerações, a música como profissão. Naquele mesmo ano, nosso estudante tem a oportunidade de ouvir em Milão *La mort d'un tyran*, de Darius Milhaud e, em seguida, em um curto espaço de tempo, a *Sonata para dois pianos e percussão*, de Bartók, o *Pierrot lunaire*, de Schoenberg, e algumas das composições de Stravinsky e de Hindemith. Não desejando tirar conclusões apressadas dessas ocasiões de escuta, limitar-me-ei aqui a observar uma reação de caráter emotivo sobre a qual o próprio Berio teve oportunidade de se expressar muito mais tarde, refletindo sobre aqueles anos; em 1968, em um artigo publicado em *Christian Science Motion*, sob o título de "Meditation on a twelve-tone horse", Berio escrevia:

> Dada a situação política da Itália, foi somente em 1945 que tive pela primeira vez a oportunidade de ver e de escutar as obras de Schoenberg, Stravinsky, Webern, Hindemith, Bartók e Milhaud. Tinha já 19 anos. Daquele período crucial gostaria apenas de dizer que entre todos os pensamentos e as emoções que aqueles encontros suscitaram em mim, um permaneceu vivo e intacto: a raiva – a raiva de me dar conta de que o fascismo havia me privado até aquele momento das aquisições mais essenciais para minha cultura e, mais ainda, de que tinha sido capaz de falsificar a realidade espiritual.

Ressaltar a raiva, ainda viva depois de tantos anos de distância, e não as eventuais influências que puderam ter sido deflagradas a partir da escuta daquelas obras, revela-se como um sinal tão explícito que será legítimo interpretá-lo como ponto de partida de sua viagem em direção à modernidade. Aquela raiva exprime, a bem da verdade, certo desconforto em relação à condição passada e presente e um forte anseio por direções diversas.

A *Petite Suite pour piano* de 1947 foi a primeira obra de Berio a ter tido uma execução pública, e os musicólogos concordam em ver nela influências de Ravel, Prokofiev e da cultura do neoclassicismo. Limitar-nos-emos a ressaltar aqui a capacidade pouco comum de assimilação do compositor, uma qualidade que, em obras futuras, será proliferada e fará suscitar conflitos benéficos. Naqueles primeiros anos de formação, tal qualidade permitiu acumular notáveis benefícios, como bem demonstram, em 1949, o *Concertino* para clarinete, violino, harpa, celesta e cordas e o *Magnificat*, obras que revelam a influência positiva de Stravinsky; mas 1949 é também o ano no qual se dá a revelação de *Il Prigioniero* de Dallapiccola.

Poder-se-ia nesse momento elucubrar sobre as influências imbricadas desses dois autores, assim como sobre as marcas que tais influências objetivamente deixam nas composições de Berio daquele período – as *Cinque Variazioni* para piano contêm em uma certa passagem inclusive o tema da palavra "irmão" de *Il Prigioniero* –, mas isto seria de certa forma inútil, pois deveria ser evidente que um artista não é a soma de seus estudos, de suas leituras, de seus encontros mais o menos casuais, dos gostos, das aventuras ou de quanto mais possamos imaginar. Se, por mais absurdo que pareça, pudéssemos dispor de um somatório total, ou da adição de todas as experiências acumuladas em um dado período, ainda assim nada se teria, pois não se trata aqui de uma mera soma, mas antes de um complexo metabolismo. Para nos aproximarmos um pouco mais da verdadeira experiência de Berio, faz-se necessária a introdução de outras categorias, a começar daquela prática que ele mesmo definiu como sendo uma necessidade de exorcizar os elementos assimilados. Havíamos observado como aquela capacidade pouco comum de assimilação, que se manteve constante ao longo dos anos, causaria benéficos conflitos, e, de fato, Berio é naturalmente levado a desconfiar do dom da facilidade, porque pressente muito bem o quanto tal dom pode tornar-se perigoso.

Imitar com a intenção de transformar o modelo em uma realidade diversa, constituir entre ambas as coisas ações diferentes para fazer surgir daí uma terceira coisa, e explorar os modelos para deles extrair as virtualidades da transformação: eis aí estratégias que Berio não cansa de recomendar aos mais jovens, através da velha prática típica dos escriturários e que concerne à cópia. Copiar com inteligência significa chegar a descobrir paulatinamente aqueles nós críticos através dos quais uma dada forma torna-se o que

ela é, mas através dos quais poderia também tornar-se algo bem diverso. Ao vasculhar os modelos, faz-se necessário que se saiba descobrir, neles, aquelas bifurcações invisíveis: "Às vezes tenho a sensação curiosa de que os processos musicais podem ser mais inteligentes do que os homens que os produzem e os ouvem... Tenho a impressão de que a música imita um dos mais inacreditáveis processos naturais: a passagem da vida inanimada à vida animada".

É claro que em 1949 esses princípios não estavam ainda tão claramente definidos, mas o desconforto e a raiva constituíam já os sinais de uma atenção autocrítica que viria a se tornar, em curto tempo, inacreditavelmente sagaz. Poder-se-ia dizer mesmo que o verdadeiro problema não consistia em buscar modelos, mas antes em se emancipar deles, e a acumulação prodigiosa de experiências, perfilada em poucos anos, constitui a mais clara manifestação daquela inquietação. Ainda em 1949, ano tão cheio de acontecimentos, surgiu uma oportunidade para Berio, oferecida pela própria vida cotidiana, a mesma vida plena de entusiasmo, mas igualmente de circunstâncias um tanto penosas e de certa privação, numa época na qual "em Milão, logo depois da guerra, [...] fazia todo tipo de trabalho musical para me virar". Entre os possíveis trabalhos musicais, havia o de pianista acompanhador, cujo trabalho deitava antigas raízes no ambiente familiar: "Lembro-me vagamente ainda de meu pai ao piano, tocando em filmes mudos em um cinema de Oneglia". Correpetidor de cantores, e entre as cantoras, Cathy Berberian, com quem viria a se casar pouco tempo depois. Vivendo a seu lado, Berio começa a "arranhar" um pouco o inglês, mas com uma voracidade sem igual. Aquele idioma, que muitos utilizam de um modo básico e utilitário, o atrai sobremaneira. Pede a Cathy que diga e escreva todos os "*idioms*" possíveis das várias classes sociais, e à medida que progride no conhecimento da língua inglesa, dá-se conta de suas infinitas possibilidades de manipulação. A dificuldade daquele idioma, que teria levado Somerset Maugham a afirmar, no prefácio de *The Gentleman in the Parlour*, "*I beg the reader only to remember that there is no language more difficult to write than English. No one ever learns all that there is to be known about it. In the long history of our literature it would be difficult to find more than six persons who have written it faultlessly*", produz no jovem músico o entusiasmo daquelas situações nas quais parece se descortinar a nós algo profético. A palavra viva e móvel com as suas virtualidades infinitas,

capaz de gerar contínuas peripécias de significados, a linguagem que compõe e recompõe incansavelmente os fios do significado e da própria vida, transparecem naquelas possibilidades combinatórias que perturbam com desenvoltura as mais estabelecidas retóricas da sintaxe. A linguística emerge no horizonte, e o eterno conflito entre a realidade sonora crua da palavra e os significados que tendem a aprisionar e direcionar aqueles sons, aquele mesmo problema com o qual todo músico digno de sua arte não deixou de se atormentar, traduz-se com uma inquietação cheia de promessas em torno daquela língua que se revela como a mais fácil e difundida e ao mesmo tempo também a mais difícil, a mais elástica e manipulável, aquela língua que convida cada um que a utilize a um certo grau de criatividade.

Poder-se-ia falar de uma vocação do jovem Berio para a fonética, para as estruturas sintáticas, uma vocação que o levará a procurar os textos mais importantes sobre linguística e a estender mais tarde esse interesse à antropologia estrutural. Trata-se do lado mais profundo e original da história de nosso compositor, mas não desejando antecipá-lo, limitar-nos-emos por ora a afirmar que no jovem Berio habita o demônio da língua, um demônio capaz, como aquele ao qual se refere Sócrates, de nos empurrar e de nos guiar pelos caminhos do conhecimento, desvendando o que já estava dentro de nós mesmos.

Exorcizar as influências e as fascinações mais tenazes faz-se necessário para não sucumbir diante das ilusões do falso progresso, especialmente em uma época povoada, mais do que qualquer outra, por miragens e utopias. Que a modernidade possa se transformar em hábito, é algo que o jovem Berio deve ter entendido já muito cedo, pois nosso tempo, em seu aparente anticonformismo e mesmo falta de escrúpulos, constituiu frequentemente uma época de rótulos, *slogans* e conformismos. Mesmo deixando de lado as manifestações mais fúteis desse hábito, que é uma das formas de metamorfose do conformismo, nota-se uma tendência à busca por certezas estabelecidas nas quais se possa ancorar o próprio fazer e a própria visão de mundo. Aceitar o caráter provisório e a instabilidade de toda solução como uma condição fisiológica da existência não é apenas uma resolução que exige grande coragem, mas também a premissa de uma transformação radical da maneira de se pensar e de se agir. Isto deveria parecer óbvio, pois há muito tempo a epistemologia moderna nos obrigou a enfrentar tal condição, mas não é bem assim. É suficiente olharmos ao nosso redor e seguirmos os de-

bates sobre a arte contemporânea, através dos escritos e das palavras, para darmo-nos conta de que muitos estão ainda longe de aceitar o fazer artístico como uma metáfora epistemológica.

Considerando-a retrospectivamente, a carreira de Berio emerge como um caminho que avança nessa difícil, porém inevitável, direção. As influências multiplicam-se, sobrepõem-se, parecem eliminar-se reciprocamente, mas na realidade se somam e se compõem graças à capacidade de absorção, em cada influência, de características inesperadas que, parafraseando Max Weber, esperavam para ser trazidas à luz por alguém que fosse capaz de descobri-las e ativá-las, pois criar, do ponto de vista humano, não significa fazer surgir algo do nada, mas antes descobrir novas relações sobre as quais reformula-se o perfil do que existe. Berio exprimirá de modo eficaz esse pensamento quando se refere às milenares pedras de Jerusalém: "Eis minha Jerusalém: uma cidade cujas belíssimas pedras brancas serviram, ao longo dos séculos, a diversos fins, mas que são reutilizadas em novos edifícios, com novas funções, com distintas religiões e com diversas administrações". Para extrair e deslocar as pedras da história, faz-se necessária, contudo, uma grande energia que é acumulada através de infinitas aventuras: voltemo-nos, então, para aqueles primeiros encontros férteis nos idos dos anos 1950.

Dallapiccola, com sua música impregnada de elevados conteúdos morais, capaz de um uso bastante pessoal das técnicas seriais, encarnava uma nova voz que alargava o horizonte dos conhecimentos escolásticos. Berio resolvera então se aproximar substancialmente deste exemplo tão fascinante e dessa forma, em 1952, com uma bolsa de estudos, terá aulas com Dallapiccola em Tanglewood. É a segunda estadia nos Estados Unidos, onde já tinha estado rapidamente em 1950; mas desta vez, além dos já programados cursos com Dallapiccola, a América do Norte oferece-lhe uma outra revelação. No MoMA (Museu de Arte Moderna) de Nova York, Berio tem a oportunidade de escutar as primeiras obras eletrônicas: Varèse, Otto Luening e Vladimir Ussachevsky deixam-no entrever um horizonte pelo qual sente uma premente necessidade de exploração.

Com as três líricas *Strings in the earth and air*, *Monotone* e *Winds of May* para voz feminina, violoncelo, clarinete e harpa, ocorre em 1953 o primeiro encontro musical entre Berio e James Joyce. São composições que podem ser entendidas, como declara o próprio compositor, em dupla perspectiva:

"Com essas obras adentrei o mundo melódico de Dallapiccola, mas elas também permitiram-me sair desse mesmo mundo". Talvez seja exatamente com *Winds of May* que surge com mais evidência a fresta pela qual o jovem compositor, fascinado pela musicalidade das palavras em Joyce, entrevê seu distanciamento do mundo melódico de Dallapiccola.

Nos primeiros dezenove compassos, a voz move-se "*declamando, liberamente*" sob a rápida ondulação dos instrumentos, deslocando-se progressivamente em direção à região do canto. A passagem do "declamado" ao "cantado" emerge através de um processo de osmose claramente expresso pela indicação "*crescendo molto – declamando su un registro più acuto*", e o canto, finalmente alcançado, mover-se-á com grande liberdade, em um clássico estilo "*rubato*". É nesse crescendo que leva da declamação ao canto, no deslize de um registro ao outro e na volúvel desenvoltura do fraseado que se entrevê a futura mestria de Berio no tratamento da voz, e o quão profunda e sensível será sua atenção ao considerar os valores da palavra poética, seus ritmos internos e os ecos que ela pode suscitar. Será necessário certo tempo para que o contato com Joyce se aprofunde até se transformar em uma revelação, o tempo necessário para que Berio possa explorar o horizonte da música contemporânea e daí fazer um primeiro balanço. E efetivamente os cinco anos que transcorrem entre as três líricas de *Chamber Music* e *Thema (Omaggio a Joyce)* são extremamente densos de acontecimentos:

> Parecia que eu estava voando naqueles anos; era consciente em querer abraçar e a começar a dominar as novas dimensões musicais e acústicas que se me apresentavam. Naquele período entre 1953 e 1954, realmente recuperei o tempo perdido na província – sobretudo durante a guerra – e em Milão, logo depois da guerra, quando me virava fazendo todo tipo de trabalho musical.

As oportunidades de fazer música eletrônica, vivenciada naquele concerto no MoMA, tornavam-se mais próximas, e, graças ao interesse de Dallapiccola e de Luigi Rognoni, estabelece-se um contrato com o terceiro programa da RAI, do qual nascerá *Mimomusique n. 1*, que consistia na elaboração eletrônica de um tiro de revólver. No outono europeu do mesmo ano – ainda naquele formidável ano de 1953 –, Berio vai à Basileia para assistir às conferências sobre a música eletrônica: será a ocasião de encontrar-se então com Stockhausen. Alguns meses antes, em Gênova, Scherchen

tinha-o posto em contato com Bruno Maderna, que, no ano anterior, havia realizado, com *Musica su due dimensioni*, a primeira composição que unia instrumentos e fita magnética. Com Maderna (que desde 1949 atuava em Darmstadt e que conhecia as experiências de Stockhausen), Eimert e Meyer-Eppler, no Estúdio de Música Eletrônica em Colônia, nascera então uma extraordinária amizade cujo eco ressoa ainda hoje.

Eram anos particularmente ativos e dinâmicos naquela Itália de quarenta anos atrás, e um dos resultados daquele fervor e daquela sensibilidade foi o *Studio di Fonologia* da rádio RAI em Milão, onde Maderna e Berio, juntamente com Alfredo Lietti e Marino Zuccheri, foram capazes de iniciar uma atividade cuja importância é ainda hoje dificilmente avaliada como deveria ser. O princípio fundamental daquela atividade consistia em realizar uma síntese entre as duas vertentes opostas existentes nos estúdios eletroacústicos de Paris e Colônia: de um lado, tinha-se a poética da *musique concrète*, ligada de alguma forma à estética um pouco ultrapassada da colagem; do outro lado, o princípio da *Klangerzeugung*, ou seja, da produção de sons através da síntese sonora. Hoje, a muitos anos de distância, não é difícil dizer que aquelas duas escolas não poderiam ir muito longe, mas já naquela época podia-se constatar que os resultados provenientes das duas escolas mostravam-se bastante monótonos. A verdadeira perspectiva parecia consistir, isso sim, na utilização do recurso eletrônico para enriquecer e transformar as sonoridades produzidas pelas vozes e pelos instrumentos, e no Estúdio de Milão decidiu-se então seguir esse caminho. A tecnologia da qual se dispunha era deveras rudimentar, mas a intuição e a sensibilidade conseguiram abrir os horizontes que seriam clarificados alguns anos mais tarde. Aquilo que se realizava ali com profundidade era justamente o ideal de transformação do material sonoro, e nessa perspectiva a elaboração eletrônica permitia a exploração das possibilidades de autênticas metamorfoses de materiais, em princípio, avessos à transformação.

Criar significa, então, transformar materiais preexistentes, submetendo-os a novas funções e articulando-os em novos contextos, e não criar a partir do nada e segundo perspectivas totalmente desconhecidas, o que, parafraseando Lévi-Strauss, equivale a navegar sem mapas marítimos à mão. Uma das maiores utopias oriundas da metade do século XX consistiu justamente naquela da criação a partir do zero, um nada no qual expressava-se o desejo de se esquecer da história. Há fases nas quais o passado pode parecer

avassalador e deprimente, quase como uma condenação existencialmente insuportável. É o momento propício ao nascimento dos sonhos e das utopias, o momento no qual sonha-se em transcender a história com todos os seus tristes fardos a fim de se ascender a uma condição distinta, sem a memória das misérias passadas. Os anos logo depois da guerra consistiram em um dos momentos em que o sonho de uma renovação radical acendeu-se com maior intensidade; nada parecia suficientemente radical, cada nova hipótese era formulada e descartada com incrível rapidez, andava-se adiante sob uma insustentável tensão. Era difícil não perder a orientação e não cair na afasia; manifestaram-se efetivamente com impressionante frequência silêncios desdenhosos, crises e projetos incrivelmente complicados de estruturas capazes de se gerar a si mesmas.

Bruno Maderna e Luciano Berio foram naqueles anos dois músicos abertos a toda discussão intelectual, porém sempre capazes de conservar o então abominado e temido sentido da história. O *Studio di Fonologia* de Milão tornou-se um *foyer* no qual, além de Berio, Maderna, Nono e outros compositores italianos, entravam e saíam personagens como John Cage e Henri Pousseur, e no qual surgiam numerosos experimentos. *Ritratto di città*, *Mutazioni*, *Perspectives*, *Momenti* são títulos nos quais podemos identificar as etapas da reflexão e do progresso de Berio, um diário bastante esotérico através do qual, entretanto, transparece o ideal de um contínuo refinamento acústico.

O *Studio di Fonologia* não era uma sala de mistérios dentro da qual se confinava para se afogar em miragens de sonoridades as mais estranhas, e a atenção de Berio estava direcionada igualmente a muitas outras frentes: um forte sentido pragmático levou-o a dar vida àqueles *Incontri Musicali* que consistiram ao mesmo tempo em resenhas de concertos de música contemporânea e páginas de uma revista na qual ocorreram vivos debates; havia Umberto Eco, que a poucos passos de distância estava se aprofundando naqueles anos nas poéticas de Joyce; havia Maderna, perfeitamente inteirado do quanto estava se debatendo e criando naqueles anos em Darmstadt. Bastava ir de um lado para o outro, e Berio fazia isso com grande agilidade, porém, sem jamais entregar-se por completo a uma ou a outra tendência, pois o que perseguia era o desejo de desfrutar da totalidade das experiências contemporâneas, de descobrir em cada movimento e em cada tendência as virtualidades que coincidissem com suas aspirações. Cada texto, cada

teoria, cada obra musical torna-se para ele um hieróglifo no qual seria necessário encontrar sua própria iluminação. Tratava-se de uma operação bastante arriscada, pois as experiências eram múltiplas e todas tentadoras: seria mais fácil ter seguido com cego fervor somente uma delas e agir com a convicção de estar avançando pelo caminho certo.

Tudo ao redor soprava com um vento impetuoso de convicções maniqueístas e o fato de não ser exclusivista trazia o perigo da acusação infame de ecletismo. Muitas vezes naqueles anos a prática da música tendia a se transformar, nos compositores, em uma espécie de crença; a tensão moral era alta, mas os frutos, não raramente, bastante pobres. Foi dessa forma que Berio se aproximou nos anos 1950, com uma intencional cautela, das aventuras "seriais" de Darmstadt.

O ponto de partida daquela experiência, descrita detalhadamente pelo próprio Berio em um ensaio intitulado "*Aspetti di artigianato formale*", pode parecer até convencional: a admiração, naqueles anos muitíssimo comum, das últimas obras de Anton Webern. É exatamente naquelas obras que a organização serial das alturas abre mão de seu caráter temático para deslocar o foco de sua atenção sobre as categorias do timbre, das durações e da dinâmica. A lição de uma música que se expandia a critérios de organização mais amplos foi entendida por todos os compositores mais perspicazes que trabalhavam naqueles anos, e Berio parece por um momento unir sua voz ao coro dos entusiastas: "Hoje pela primeira vez ressoam músicas libertas, abertas ao prazer de soar". Do ponto de vista prático, porém, em *Allelujah I* (essa é a obra em torno da qual se desenrolam as reflexões do artigo "*Artigianato formale*") as coisas são diferentes, porque não há a busca de uma estrutura que predetermine todos os aspectos da composição, penetrando-a como numa infusão. O projeto de Berio parte de princípios diversos, os quais nascem da análise das possíveis contradições que procuraremos por ora resumir.

A estrutura geral da obra baseia-se sobre o contínuo retorno do mesmo material que coincide com o grupo dos primeiros vinte e um compassos. Berio admite que poderia muito bem ter diferenciado tais retornos operando livremente com a permutação dos sons que compõem o material, mas decidiu evitar esse método porque isto não lhe garantiria chegar a uma suficiente diferenciação. E por que essa necessidade de diferenciar os retornos até torná-los irreconhecíveis? Evidentemente, porque a reconhe-

cibilidade teria evocado de certo modo os fantasmas do rondó e das linguagens passadas e a previsibilidade dos retornos teria acabado por inibir no ouvinte aquela participação "lúdica" e "dramática" que experimentamos quando a forma "manifesta-se sob a aparência de uma germinação sonora espontânea, livre de uma simples dialética de contraste". Berio aprendeu não somente da música contemporânea, mas também daquela do passado, e especialmente de Beethoven, que as melhores realizações são aquelas nas quais o ouvinte realiza o experimento de uma viagem pelo desconhecido, viagem na qual avanços, reviravoltas e retornos são absolutamente não previsíveis.

O material do bloco inicial deverá então voltar continuamente, mas de tal maneira que pareça irreconhecível, e Berio observa que se tivesse alterado os intervalos, porém deixado intactos os timbres e as dinâmicas, ter-se-ia tido a sensação de reconhecibilidade. De fato, durante aqueles retornos os intervalos não mudam, as durações mudam pouco, mas os registros, os timbres e os modos de ataque mudam consideravelmente. E assim as sucessivas projeções do grupo inicial tornam-se irreconhecíveis, parecendo completamente novas: mas então alterar continuamente as características acústicas de um mesmo material sonoro significa também produzir um novo material! É necessário concordar que a demonstração da tese segundo a qual criar significa transformar deu perfeitamente certo graças à abertura da obra em várias frontes.

Tal abertura é o que Berio chama com grande entusiasmo de "multipolaridade da forma", e é em relação a essa última que o ouvinte é convidado, com sua recepção, a exercer um papel ativo. Passar a uma concepção multipolar da forma significa romper com os esquemas habituais da percepção para pôr em prática modalidades distintas e mais complexas de pensamento; não mais uma visão linear do desenvolvimento, mas antes uma visão circular que faz alusão à multiplicidade e à simultaneidade dos processos do fazer humano, em uma palavra, à superação do esquematismo implícito concernente a toda concepção linear do desenvolvimento. "Fim e princípio perdem o significado habitual e nossa memória percorre a continuidade indivisível do círculo formal, reinterpretando continuamente os limites aparentes e atendo-se às possibilidades infinitas da forma e do ser".

Existiu uma profunda conexão entre as experiências do *Studio di Fonologia* e aquelas da música instrumental, e isto se demonstrou pelo fato de que

Allelujah I nasceu do desejo de transferir à música instrumental a polifonia entre diversas camadas sonoras: a obra deveria ter constituído uma espécie de "desordem aleluiática controlada e guiada por simetrias subcutâneas".

A ideia das simetrias subcutâneas que garantem e regem a estrutura global da obra pode ser identificada ao fundo de cada análise conduzida de modo detalhado sobre qualquer obra-prima musical, mas é somente no século XX que tal ideia torna-se um objeto explícito de reflexão, e nesse sentido a experiência de Berio conecta-se diretamente à de Bartók, da qual torna-se o prolongamento mais espontâneo e grandioso. A simetria subcutânea que enerva e sustenta as articulações da obra foi muitas vezes entendida como uma fórmula mágica, uma espécie de princípio ativo capaz de gerar a obra quase sem a intervenção do compositor; nada mais estranho à maneira de agir de Berio, que não se contenta somente com aquelas simetrias, mas visa também constantemente ao seu desenvolvimento. As simetrias estão já virtualmente contidas no material, e o verdadeiro problema, como vimos, consiste então em descobri-las e em torná-las ativas. Nessa perspectiva, as conquistas recentes da técnica musical oferecem uma ajuda considerável e Berio não hesita em declarar: "A experiência serial para mim significava, sobretudo, uma ampliação objetiva dos meios musicais e a possibilidade de controlar um terreno musical mais vasto, respeitando ou, ainda mais, amando as suas premissas".

Nessa importante afirmação, gostaríamos de sublinhar o amor pelas premissas históricas da experiência serial e como este sentimento seja capaz de sustentar e direcionar a busca pelo novo. O melhor exemplo pode ser visto, em minha opinião, em uma das obras mais significativas do primeiro período de Berio: *Différences* para flauta, harpa, clarinete, viola, violoncelo e fita magnética, escrita em 1958-59. O intuito a que se propõe essa obra é, nas palavras do compositor, o de "cancelar a oposição corriqueira entre som ao vivo e som gravado", mas, em um sentido mais amplo, o intuito é exatamente o que fora afirmado no enunciado anterior, ou seja, o de se valer da experiência serial para controlar um terreno mais amplo, respeitando e amando as premissas das quais originam-se aqueles mesmos procedimentos. O problema é tão importante que será oportuno começar a considerá-lo desde suas origens mais remotas. Antes de escrever *Différences*, Berio tinha se confrontado com experimentos eletrônicos, com o problema da colocação do som no espaço e naturalmente com as técnicas seriais, e já com

Allelujah I vimos quantas considerações fecundas tiveram origem na reflexão sobre procedimentos seriais.

Se nos voltarmos um pouco mais para trás, defrontamo-nos com duas obras, *Serenata*, de 1957, e *Tempi concertati*, de 1958, nas quais deparamo-nos com a tentativa de extensão dos procedimentos seriais. A pedra em meio ao caminho, a ser evitada, é justamente aquela aplicação automática dos procedimentos seriais. Por tal tipo de automatismo, tão em voga àquela época – sempre o mesmo fetiche da fórmula mágica –, Berio sente um verdadeiro horror: "Toda tentativa de codificar a realidade musical em uma espécie de gramática de imitação traduz-se em um signo de fetiche que compartilha com o fascismo e com o racismo a tendência a reduzir processos vivos a objetos etiquetados, imóveis". O automatismo tanto na *Serenata* quanto em *Tempi concertati* é evitado graças ao recurso à variação contínua de alguns elementos de base. Pode-se ver isto muito bem na *Serenata* (escrita para Severino Gazzelloni e dedicada a Pierre Boulez, que regeu sua estreia mundial em Paris em 1957), em que a flauta solista expõe no começo a série de 12 sons, cujos fragmentos melódicos serão submetidos ao longo de toda a peça a livres transformações. Esses fragmentos melódicos serão então como que reverberados sobre todas as outras partes, como se se tratasse de um elemento ornamental, e o que daí decorre não é simplesmente um sentido preciso de coerência, mas também um desenvolvimento que, com seu estilo pontilhístico e brilhante, parece às vezes ressuscitar as imagens do estilo barroco.

Já em *Tempi concertati*, o que domina é aquela espacialização do som que já tinha dado origem a *Allelujah I*. A obra, escrita para flauta principal, violino, dois pianos e outros instrumentos, pede que os instrumentistas, distribuídos em quatro grupos, estejam dispostos em círculo na sala, ao redor do público. É importante notar que os quatro grupos não são constituídos pelas clássicas famílias de instrumentos, mas com base em analogias tímbricas (preocupação que alguns anos mais tarde dará origem a *Formazioni*). Nessa ocasião, Berio não somente se propõe a superar todo esquematismo na aplicação dos procedimentos seriais, mas deseja imprimir à obra um caráter quase que de improvisação, livremente flutuante. Para tal fim, o compositor utiliza dois tipos de notação, a rítmica convencional e a "proporcional", na qual pausas e durações são determinadas pela extensão do traço que separa um signo do outro no pentagrama. Para obter uma

disciplina suficiente na articulação, cada instrumentista deve se guiar pelo líder de seu grupo, pela flauta que se situa ao centro e pelo regente que é o responsável pelos ensaios, mas que não deve estar presente na performance da obra: daí o significado do título *Tempi concertati* (*Competição de tempos*).

Voltemos agora a *Différences*, que procura alcançar os mesmo objetivos que a *Serenata* e que *Tempi concertati*, porém com o auxílio da fita magnética. Os cinco instrumentos são divididos tendo por base suas características: de um lado, os três de cordas, ou seja, violino, violoncelo e harpa; do outro lado, a dupla de sopros, flauta e clarinete. Ao início, ouvimos os três instrumentos de cordas, cuja escritura alterna sons *tenuti* e pontilhistas que compõem um desenho calmo e elegante do qual emana uma reminiscência vienense. Nasce e se desenvolve naqueles poucos compassos um momento intenso de nostalgia, no qual podemos reconhecer o amor e o respeito por uma época inesquecível, erigida em patrimônio dos músicos mais sensíveis, mas trata-se apenas de uma premissa, pois o objetivo é o de fazer evoluir aquele material através de uma complexa aventura tímbrica e espacial. A essa matriz vienense, com seus passos pontilhistas que parecem figuras ornamentais dispostas ao redor das notas *tenute*, a entrada dos dois sopros acresce uma articulação timbristicamente mais variada, carregada de intensas sugestões por parte do clarinete. A entrada dos sons gravados sobre a fita, difundidos por quatro alto-falantes cuidadosamente dispostos na quadrifonia da sala, cria um espaço ainda mais vasto, no qual se tem a impressão de se ver moverem os fantasmas de outros sons, gerados, contudo, pelos sons ao vivo. É o início de uma viagem fantástica em um contexto cada vez menos usual.

Movendo-se nesse espaço novo e cada vez mais amplo, os gestos sonoros adquirem proporções dramáticas; nem mais, nem menos que a personagem feminina que em breve Berio colocará ao centro do enredo teatral de *Passaggio*. No fim, trata-se de uma viagem daqueles gestos sonoros vienenses que atravessam um espaço timbristicamente cada vez mais distinto, conservando, entretanto, ainda que pasma e atônita – como a harpa que ressoa sozinha com seu *double* –, a própria identidade.

Não podemos deixar de observar neste momento uma coincidência que interliga a tantos anos de distância as obras de dois compositores amigos que, mesmo que em sua substancial diversidade, possuem tantos elementos em comum. Disse anteriormente que *Différences* teve a sua estreia mundial em Paris em 1959 sob a regência de Pierre Boulez, que dedicará em 1985

a Luciano Berio, por ocasião de seu sexagésimo aniversário, *Dialogue de l'ombre double*. Nessa obra, Boulez utiliza um clarinete munido de um microfone de contato e cujos sons são enviados a um piano atrás dos bastidores, usado como caixa de ressonância. Os aparelhos eletrônicos, por sua vez, encarregam-se de difundir no espaço o som do clarinete pré-gravado. O solista dispõe de seis cadernos, cuja ordem de sucessão é variável, e o clarinete pré-gravado responde ao clarinete ao vivo com algumas transições que são difundidas por seis alto-falantes dispostos ao redor do público. Cria-se assim uma alternância entre a presença física do intérprete, que permanece estático ao centro, e a mobilidade das fontes sonoras, que permanecem invisíveis aos olhos do espectador. A ideia de uma trama dramática do som no espaço, que pouco a pouco adquire diversas conotações, retorna depois de tantos anos com técnicas mais complexas, porém com base em uma substancial identidade espiritual.

A história dos dois compositores contemporâneos (Berio e Boulez nasceram, ambos, em 1925) mereceria ser contada segundo o velho esquema relativo às "vidas paralelas". Limitar-nos-emos aqui, entretanto, a recordar algumas analogias e diferenças para demonstrar como ambas as carreiras possuem como fundamento uma sólida orientação humanística. Às vezes, será necessário sair um pouco do campo da música para poder constatar como esta última encontrou em alguns momentos suas iluminações na reflexão sobre alguns textos literários fundamentais.

Umberto Eco afirmou ter visto na casa de Berio em 1957 o *Curso de Linguística Geral* de Ferdinand de Saussure juntamente com outras obras de linguística, e Berio, por sua vez, relembra de ter-se aproximado de *Ulysses* de James Joyce graças aos estímulos de Eco. Não faz muito sentido estabelecer cronologias e prioridades, mas certamente algumas importantes descobertas e coincidências maturaram naqueles anos. As experiências no *Studio di Fonologia*, a linguística estrutural, a língua inglesa com suas intrigantes possibilidades manipulatórias, as tentativas de adaptar as técnicas seriais a uma utilização que fosse mais livre e criativa, capaz de unir passado e presente em uma perspectiva nova e mais complexa: tudo isso urgia e acabava por exercer uma pressão intelectual quase insustentável; era um nó muito emaranhado do qual poderia ter surgido somente uma grande confusão, mas, em nossa opinião, é justamente aqui, de maneira nítida e forte, que o destino intelectual e artístico de Berio começa a se perfilar.

Relembrando aquele momento de ruptura através da qual conseguiu conquistar a própria originalidade, Berio assevera, em uma entrevista a Philippe Albèra em 1983:

> Por que tive interesse por linguística? Creio que senti de maneira aguda a necessidade inerente à música de explorar o eterno percurso entre o som e o significado. Não um significado específico, mas o significado dos procedimentos musicais. Numa época em que se investigavam novas organizações do material, parecia-me natural estudar a organização das línguas. Evidentemente tudo isso foi reforçado pela experiência com Joyce, com o trabalho sobre a palavra. Se eu tivesse me limitado à língua italiana, creio que não teria me interessado pela linguística em seus aspectos mais gerais. Nesse contexto, o inglês e a literatura inglesa me auxiliaram muito.

Acontece muitas vezes de se ler, até mesmo em textos de divulgação, que 1957 consistiu em um ano crucial para a Música Nova, pois emergem nesta data a *Terceira Sonata* para piano de Boulez e o *Klavierstück XI* de Stockhausen, as duas obras com as quais iniciava na música europeia a prática do acaso controlado. Trata-se de expressões um pouco áridas, destinadas com seu caráter especializado a um círculo restrito de interlocutores, mas a sinceridade e a força com as quais tais dramas intelectuais foram enfrentados e vividos constituem um capítulo glorioso da história do século XX, e quem deseja entender esse século grandioso e angustiado deve confrontar-se com tais momentos cruciais, procurando desatar aqueles nós tão emaranhados. Coincidências e anos cruciais são na história da música menos raros do que se possa crer, e uma observação atenta dessas circunstâncias acabaria por assemelhar a história à meteorologia. A baixa pressão que antecipa os acontecimentos de 1957 é resumida por Berio desta forma: "Com a experiência serial, a pesquisa acerca das novas organizações da linguagem musical girava um pouco em falso. Comecei então a procurar naturalmente pontos de referência mais profundos e mais concretos".

Aquele "giro em falso" tem sido investigado e narrado de diversas maneiras e, por ora, limitar-nos-emos a evocar alguns dos sintomas mais visíveis daquele desconforto. Em 1956, Stockhausen havia afirmado, em seu artigo *...wie die Zeit vergeht...*, que alturas e durações pertenciam a uma mesma categoria, qual seja: a categoria do tempo. Boulez observara

em poucos anos o arrefecimento daquele entusiasmo com o qual havia estreado em 1952 o primeiro livro de suas *Structures*; a superorganização estrutural teria se revelado, como bem observa em 1958 György Ligeti em um célebre artigo ("*Wandlungen der musikalischen Form*"), uma espécie de miragem diabólica. Com o ideal da superorganização em crise, as propostas aleatórias de Cage pareciam representar uma chance. Parecia que toda uma civilização tivesse chegado a seu epílogo, e o desejo, na época tão difundido, por mudanças radicais fez acolher com um entusiasmo um pouco forçado aquelas propostas que provinham dos Estados Unidos, revestidas por vezes de certo misticismo orientalizante. A estreia europeia do *Concerto para piano* de Cage causou, naquele mesmo ano de 1958, entusiasmos alimentados igualmente por um sentimento de frustração, tão bem descrito no referido ensaio de Ligeti.

Boulez não era um homem facilmente suscetível a entusiasmos, e, diante das possibilidades oferecidas pelos procedimentos aleatórios, vemo-lo reagir com dúvidas hamletianas. Em seu ensaio *Alea*, publicado exatamente em novembro de 1957, questiona-se da seguinte maneira: "Não seria a última astúcia do compositor absorver exatamente tal possibilidade? Por que não domesticar tal potencial e não forçá-lo a se adaptar a nosso favor?". Hoje podemos afirmar que obrigar o acaso a "agir em nosso favor" significava, para Boulez, vislumbrar um seu fundamento filosófico: e foi o que encontrou em *Le Livre* de Mallarmé, que naquele mesmo ano era publicado com um prefácio fundamental de Jacques Scherer.

Berio, por sua vez, encontrou suas referências "mais profundas e mais concretas" na obra de Joyce, para a qual seu interesse pela linguística tinha-o orientado. Evocando a vinte anos de distância a concepção de *Thema (Omaggio a Joyce)*, Umberto Eco recorda-se das discussões cheias de entusiasmo na casa de Berio e de Cathy Berberian: falava-se de Joyce e se refletia sobre suas onomatopeias no capítulo XI de *Ulysses*, com seu material sonoro peculiar e com sua estrutura em forma de fuga: "Começamos a ler juntos o texto e nasceu assim a ideia de um programa radiofônico experimental que deveria se chamar *Homenagem a Joyce*".

Baseando-se nas teorias de Vico sobre o nascimento da poesia e da linguagem, Joyce havia concebido o projeto de uma linguagem que renunciasse às formalizações lógicas e às abstrações, a fim de recuperar a concretude e imediatidade dos hieróglifos. Ilustrando uma empreitada semelhante,

Beckett comentava: "Enquanto a linguagem consistia em gestos, o falado e o escrito eram uma só coisa. Os hieróglifos não foram uma invenção dos filósofos, destinada à expressão esotérica de pensamentos profundos, mas antes o fruto das necessidades cotidianas de povos primitivos". A empreitada fora de tal modo bem-sucedida que Beckett não hesitava em acrescentar: "A escritura de Joyce não é uma composição sobre qualquer coisa: é aquela própria coisa".

A tentação em ver em *Thema* uma aplicação imediata da experiência realizada por Joyce sobre a linguagem foi tão forte que chegou a sugerir a Claude Rosset a seguinte afirmação: "Berio resolveu o imenso problema da relação entre texto e música simplesmente através da regressão: ou seja, fazendo coincidir linguagem e música em um nível anterior àquele da constituição da linguagem organizada".

Na realidade, o problema é mais complexo, pois a aproximação ao texto de Joyce ocorre através de uma série de estudos minuciosos e sucessivos. Umberto Eco recordava-se que tudo havia se iniciado com as reflexões em torno das onomatopeias no capítulo XI de *Ulysses*, e Berio o confirma com precisão em seu ensaio "*Poesia e música – uma experiência*",[2] que em 1959 narra-nos como um diário a origem de *Thema*. Como duvidar que expressões tais como "*imperthnthn thnthnthn*" não sejam onomatopeias de trinados, que "*chips, picking chips*" não refira a *staccato*, ou que "*a sail! A veil awawe upon the waves*" não nos faça pensar em glissandos? Berio observa justamente que tais artifícios pertencem ao campo da onomatopeia, ou seja, ao estágio mais primitivo da expressão musical espontânea. O projeto de *Thema* poderá ser levado a cabo apenas se se transferissem ao plano musical as intenções mais complexas de Joyce, as que balizam a estrutura de todo o capítulo.

Na estrutura geral de *Ulysses* existe uma correspondência entre os capítulos individuais e as várias artes: especificamente no capítulo XI, o capítulo das Sereias, tem-se uma associação com a música. É natural então que Joyce tenha incrementado esse capítulo com a "musicalização" de sua escritura, expandindo-a em várias direções: por um lado, assistimos a uma intensificação das aliterações e das onomatopeias; por outro lado, a uma organização da

2 Cf. em português em: Menezes (org.), *Música Eletroacústica – História e estéticas*, p.121-129.

entrada dos personagens e das situações, concebida segundo o procedimento da *fuga per canonem*. Stuart Gilbert analisou meticulosamente a estrutura da "fuga" contida na cena que se passa no Bar Ormond, identificando no garçom o *sujeito*, em Bloom a *resposta*, em Boylan o *contrassujeito*, e nos demais personagens os *episódios* de uma fuga. Obviamente, em se tratando de uma obra literária, o procedimento de *cânone* não admite sobreposições propriamente ditas, mas a justaposição dos episódios, das entradas dos personagens e das citações musicais (como a de *Martha* de Flotow, de *Don Giovanni*, de *La figlia del reggimento*, de *A Flauta mágica*) acaba por transcender o fluxo narrativo retilíneo em prol de um enredo que se estabelece de modo cíclico no espaço. O leitor é então levado a abandonar o esquema da leitura fundada sobre a sucessão dos episódios para se deixar levar por uma lógica distinta, constituída por correspondências, assonâncias e retornos.

Essa passagem de uma dimensão perceptiva a outra constitui o estímulo mais forte para a operação de Berio, que tem por meta levar às últimas consequências o trabalho de Joyce. Extrai efetivamente do texto de Joyce alguns fragmentos verbais dotados de intensa conotação musical e os utiliza com o intuito de explorar a linha divisória entre o som portador de significado linguístico e o som totalmente circunscrito à sua sonoridade acústica: "O verdadeiro objetivo não seria em todo caso o de opor ou mesmo o de misturar dois sistemas expressivos distintos, mas antes o de estabelecer uma relação de continuidade entre eles, de tornar possível a passagem de um a outro sem que isto seja perceptível".

As complexas operações de análise, de classificação e de sobreposição também de línguas distintas (em *Thema* o texto de Joyce é declamado no original em inglês, mas também em sua tradução francesa e italiana) que Berio realiza sobre os materiais acústicos derivados do texto de Joyce fluem em uma organização polifônica que, seguindo uma espécie de "movimento pendular", ora evidenciam e ora confundem a imagem sonora. A compreensão relativa e flutuante do texto torna-se, assim, um parâmetro compositivo a ser utilizado praticamente do mesmo modo que a densidade da estrutura ou, no âmago de um sistema de alturas, a densidade harmônica. E esse parâmetro da compreensão flutuante permanece na obra de Berio como uma sua aquisição, tornando-se no decurso dos anos um ponto de apoio à organização das estruturas dramáticas, como será o caso, logo mais, do exemplo teatral de *Passaggio*.

Podemos indagar, nesse momento, a que ponto tal oscilação de significado, oriunda de uma reflexão sobre a escritura de Joyce, não constitua na obra de Berio uma metáfora epistemológica, ou seja, uma tradução ao nível estético da perspectiva moderna sobre o problema do conhecimento.

Viviam-se profundamente, naqueles anos, os problemas da estrutura, da mobilidade, do acaso; argumentações teóricas e procedimentos compositivos muniam-se muitas vezes de cálculos e tabelas que conferiam à música uma aparência um tanto quanto atormentada e pseudocientífica. Alguns músicos, munidos de firmes bases científicas, tal como o grego Xenakis, haviam introduzido na prática compositiva o cálculo de probabilidades não como ação gratuita, mas antes como consequência de uma atenta observação dos fenômenos naturais, e em todos aqueles debates e cálculos imperava a noção de probabilidade, ou seja, o reconhecimento de que nem mesmo a música podia mais se basear na velha concepção unívoca e monolítica do mundo. Nesse cosmo não mais ordenado, mas assolado por conceitos mais elusivos como acaso, probabilidade, indeterminação, a escritura de Joyce consistia na metáfora mais completa e concreta, pois sabia inserir-se na dimensão cotidiana do dizer, do exprimir e da maneira de se entenderem as coisas. Mergulhar na linguagem significava ancorar-se na concretude fisiológica do existir e do se comunicar, significava manter-se distante das utopias nas quais podem-se resolver as reflexões e os sonhos. Na concretude de Joyce, Berio encontrou a dimensão mais propícia à sua ânsia por investigações e a seu sentido pragmático. Poderá ter muitas outras influências: Mallarmé, cummings, Brecht, Beckett, Calvino, Sanguineti representam em suas constelações literárias as referências mais fecundas e sólidas, mas o Joyce de *Ulysses* e de *Finnegans Wake* permanecerá sendo o ponto de partida de uma empreitada sem paralelos.

Se efetivamente o mal-estar da Música Nova nascia naqueles anos da oposição entre o vão jogo das utopias e a nova e confusa visão de mundo, a solução que Berio, partindo de Joyce, nos propunha com *Thema* não tinha nada de utópico, pois enraizava-se na própria linguagem, ou seja, no problema mais antigo e concreto do homem. Ao concluir sua síntese sobre *Thema*, Berio observa com perspicaz ironia que "por si só os procedimentos seriais não garantem absolutamente nada: será sempre possível serializar péssimas ideias, assim como será igualmente possível por em versos pensamento estúpidos".

No grande tema da oscilação do significado é-nos possível entrever uma metáfora epistemológica, mas também uma ideia que se consolidará nas futuras dramaturgias. Falar de uma vocação teatral de Berio não é fácil no "país do melodrama", pois tende-se automaticamente a associar a sua experiência nesse campo com a tradição italiana. Não creio que seja assim, mesmo se a vocação teatral do Berio é uma das mais peremptórias que possamos encontrar. Os dramas que suas obras nos convidam a vivenciar são sempre, acima de tudo, dramas do pensamento, que, de tempos em tempos, encarnam-se em situações e personagens, e esses últimos, também através das peripécias no palco, jamais perdem completamente seu código genético. É claro que é necessário partir do princípio de que entre os membros de um quarteto de cordas pode eclodir um conflito dramático nada inferior ao do *Rigoletto* ou o de *Orfeo*, ou ainda do pressuposto de que os dramas da compreensão ou da perda fazem parte da existência da mesma maneira que o amor e a morte. Não diria que Berio encontrou em Joyce tudo isso; provavelmente encontrou o que já trazia dentro de si mesmo, e a leitura de *Ulysses* e de *Finnegans Wake* simplesmente favoreceu, de modo decisivo, tal revelação, ainda que, além daquelas leituras fundamentais, devamos considerar também, naqueles anos, seu encontro com Mallarmé.

Naquelas vidas imaginárias paralelas de Berio e de Boulez poderíamos ser tentados a vislumbrar um jogo de correspondências que tivesse, de um lado, Berio e Joyce e, de outro, Boulez e Mallarmé, mas isto seria um engano, pois a influência exercida pelo poeta francês afeta, mesmo que de maneira diversa, ambos os músicos. (Como prova, lembremos que poucos anos depois ambos encontrariam uma extensão natural das sugestões mallarmaicas nas experiências gráfico-poético-dramáticas do poeta norte-americano e. e. cummings.) O ensaio "*Poesia e música – uma experiência*", mesmo que seja dedicado a *Thema* e, portanto, a Joyce, inicia-se com claras referências a Mallarmé, com seu ideal de reunião do verso livre e do poema em prosa "*sous l'influence étrangère de la musique*", sem falarmos da nova sensibilidade em relação à espacialidade dos recursos tipográficos. Berio menciona aí a *Terceira Sonata* de Boulez, o *Klavierstück XI* de Stockhausen, *Móbile* de Pousseur e, finalmente, *Un coup de dés* e *Le Livre* de Mallarmé. Somos tentados a ver como Berio e Boulez compartilharam a herança de Mallarmé e, a partir de um inventário que considere o fazer de ambos os compositores, podemos concluir que Boulez deduzira não somente para a

sua *Terceira Sonata*, mas também para todas as demais composições ligadas de alguma maneira a Mallarmé, a ideia de mobilidade sobre a qual se baseia o projeto de *Le Livre*, enquanto Berio parece ter se mostrado mais suscetível às sugestões que poderiam se direcionar ao teatro.

Boulez também trazia já dentro de si as ideias que lhe seriam sustentadas por *Le Livre*, a começar por aquele *Degré zero de l'écriture* sobre o qual falava com tanto entusiasmo em 1955 ao comentar o primeiro livro de suas *Structures*. Por detrás da esperança de uma estrutura que fosse capaz de se autogerar, emergia aquela volatilização do autor cuja interpretação teria dado vazão a muitos mal-entendidos. O entusiasmo pelo *Degré zero de l'écriture* estava, dentro de poucos anos, prestes a se abrandar e, exatamente na época da publicação de *Le Livre*, Boulez mostrava-se bastante crítico, resultando em uma aceitação, na realidade, bastante moderada e problemática dos procedimentos aleatórios. A leitura de *Le Livre* consistiu em uma revelação porque conseguia, antes de mais nada, fundar filosoficamente o desejo pela volatilização do autor. Segundo Mallarmé, os infinitos livros que foram e que continuam a ser escritos constituem "álbuns", ou seja, obras pessoais, circunstanciais e, de certa maneira, casuais. Em contrapartida, *Le Livre* deveria ser objetivo, não conter nenhum argumento em particular, mas antes tratar da totalidade das coisas existentes. Deveria possuir uma estrutura, pois não se submeteria mais à circunstancialidade: "O acaso é abolido". Mallarmé define tal mergulho na objetividade como um processo de despersonalização: "*Je suis maintenant impersonnel, et non plus Stéphane que tu as connu, mais une aptitude qu'a l'Univers à se voir et à se développer, à travers ce qui fut moi*". A evocação da estrutura que abolirá o acaso, e, portanto, o pesado fardo da subjetividade, provém em Mallarmé de uma meditação profunda sobre a essência da poesia analisada em sua máxima pureza: "*J'ai compris la corrélation intime de la Poésie avec l'Univers, et, pour qu'elle fut pure, conçu le dessin de la sortir du Rêve et du Hasard et de la juxtaposer à la conception de l'Univers*". Mais do que um fazer especulativo, tratava-se antes de um salto místico em direção ao ideal de uma íntima correlação entre a poesia e a estrutura do Universo, e os tons inspirados e proféticos das afirmações de Mallarmé adaptavam-se muito bem ao clima espiritual dos anos 1950, parecendo então a Boulez algo propício de se celebrar naquela íntima correlação com sua *Terceira Sonata*. A ideia da mobilidade das páginas de *Le Livre*, livre, mas não casual, apoia-se,

pois, sobre o sofisma daquela íntima correlação, mas, às margens daquela indisfarçada fraqueza do sistema de Mallarmé, o poeta soube tecer algumas observações cruciais: como interligar entre si as folhas deste fantástico *Le Livre*? Buscando relações íntimas e desconhecidas entre as páginas. Duas folhas podem aparentemente não ter relação entre si, mas, aproximando--as, afloram analogias capazes de gerar outros significados, e efetivamente o movimento de pensamento, que consiste em estabelecer um confronto entre duas realidades distintas para demonstrar que existe entre ambas uma identidade profunda que a consideração de cada uma individualmente não permite captar, revela-se constante em Mallarmé: "*Tout le mystère est là: établir les identités secrètes par un deux à deux qui ronge et use les objets, au nom d'une centrale pureté*". Com uma tal afirmação movemo-nos na direção de Berio, encontrando-o pronto a formular o mesmo pensamento, aplicando-o, porém, ao teatro:

> Quer que te diga qual é o meu ideal de teatro? Pois bem, é o de pegar dois comportamentos simples e banais, como andar debaixo da chuva e escrever à máquina, e pô-los em cena de maneira que se transformem e que produzam por morfogênese um terceiro comportamento, que não sabemos bem o que será porque ainda não o vimos e porque não será a junção elementar dos dois comportamentos banais.

A aspiração à volatilização do sujeito que tanto atraía o jovem Boulez encontra-se também no teatro: não por acaso Mallarmé declarava que seu drama predileto era *Hamlet*, porque ali o protagonista tende a confinar tudo no fundo da trama e a fazer de sua consciência o lugar absoluto do drama. Mallarmé claramente refuta, considerando-a como superada, a velha ação múltipla, ou seja, o teatro de ação, em prol de um teatro baseado sobre um único personagem. Trata-se naturalmente de uma mera coincidência, mas como não pensar aqui na mulher em que consiste a única protagonista de *Passaggio*, ou ainda em *Un re in ascolto*?

A ideia de teatro que se deduz dos estímulos de *Le Livre* é, porém, ainda mais abstrata: nasce, com efeito, daquele *théâtre de l'esprit* que vive e pulsa somente através da leitura. O teatro mental que se cria através da leitura é superior a qualquer outro teatro real, consiste seu arquétipo inalcançável e possui os caracteres de um absoluto que Mallarmé evoca com a força

de seus versos: "*Un ciel métaphorique se propage à l'entour de la foudre du vers*". O *théâtre de l'esprit* é ilimitado, superior a qualquer teatro real, a qualquer orquestra, porque estes podem somente aludir àquele arquétipo. Aquela ideia de totalidade semelhante a um teorema, reverberada de modo ambíguo por sua íntima correlação com a poesia, poderá até ser sugestiva, mas não é muito fértil. Restava a exortação para que se procurasse pelas conexões entre situações aparentemente sem qualquer correlação, e tal busca consistia efetivamente em um sinal voltado a descobrir regiões de grande fertilidade, mas será somente com a obra de Joyce que aquela especulação abstrata desenvolver-se-á de modo grandioso e concreto, comunicando-nos uma concepção diversa da totalidade, inteiramente inserida no universo empírico. Muitos anos depois daquelas leituras desbravadoras, Berio revelou-me a enorme impressão ao constatar que em *Ulysses* qualquer coisa é digna de atenção: não mais existe nem alto nem baixo, nem importante nem banal, porque o emaranhamento da existência apresenta-se em sua totalidade, uma totalidade já liberta dos critérios de escolha e de valor sobre os quais baseava-se a visão de mundo típica das obras do passado. Tal totalidade, entretanto, não coincide com o caos; consiste antes em um universo no qual proliferam-se indefinidamente novas conexões entre as coisas. Esta é a visão de mundo no terceiro capítulo que baliza o olhar de Stephen durante seu passeio pela praia: um mundo dominado pela metamorfose que produz continuamente novos centros de relações, e Joyce expressa essa nova visão através da linguagem.

Se tentarmos transferir a mesma situação para o campo musical, as consequências deveriam nos parecer óbvias, mas não é bem assim, pelo menos julgando a coerência com que cada compositor viveu aquele trauma. Uma vez que se considera a multiplicidade dos significados que pairam sobre as coisas, dever-se-ia calar ou então procurar criar uma outra linguagem. O Lord Chandos dos *Briefe* de Hofmannsthal leva a sério a situação e resolve se calar: não é por acaso que a música que emerge naqueles anos em Viena muitas vezes tenha se aproximado do silêncio. Tinha que se passar um bom tempo para que alguém, considerando aquela reviravolta inelutável, tivesse a coragem de inventar uma nova linguagem e, talvez, julgando-se pelas censuras posteriores de Boulez, a coragem não tenha nem sido suficiente. O fato é que naquele início de século XX, agora já distante, a coerência exigiu dos compositores uma dose inacreditável de coragem. Em meio a tantas

soluções rígidas e até mesmo atrevidas, que terminariam por vezes no beco sem saída das utopias, a história daqueles anos revelou episódios bastante peculiares.

Entre o confinamento ao silêncio e o afloramento de uma nova linguagem, insinuou-se muitas vezes o que eu definiria como um parêntese de eternidade, ou seja, o triste hino sobre o fim da linguagem, da música e da arte em geral. Esse hino foi entoado e modulado com convicção mais ou menos profunda e com mestria maior ou menor por uma multidão de cantores, dentre os quais reconhecem-se espíritos nobres e austeros, almas puras, especialistas no humor negro, inexperientes e oportunistas. Sacode-se a música do século XX e a espalha por sobre a mesa da história, não se sabe mais onde dispor esse triste parêntese de eternidade e não se sabe como considerá-lo, pois mais parece uma nuvem inalcançável que se move sem jamais desaparecer por completo, pronta a assumir aparências diversas e por vezes inquietantes. Seria necessário então que se explorasse essa nuvem, procurando entender a fórmula química dos humores que a compõem, e talvez de tal empreita surgissem explicações inesperadas. Mas temo que isto ficará para uma próxima vez.

Voltemos à maravilhosa concretude da totalidade de Joyce, que com suas infinitas relações possíveis, representa aos olhos de Berio uma aquisição irreversível. Emergindo do próprio texto de *Ulysses, Thema* alçava pela primeira vez o véu sobre a infinita riqueza das possibilidades combinatórias de uma matéria verbal já intimamente banhada de som; as metamorfoses sobrepunham-se com grande dinamismo e por sobre a ondulação daquelas palavras, de suas reverberações e multiplicações sonoras, e começava-se a vislumbrar também a aventura dramática das oscilações de significado. Era um início muito promissor, mas era necessário ir além, desenvolver implicações sonoras mais complexas e sobretudo procurar aqueles indícios dramáticos que podiam se esconder por detrás dos gestos, regredindo, se possível, àquele horizonte dos ciclos de Vico que haviam despertado a fantasia de Joyce quando de suas reflexões acerca da natureza da linguagem. E o próprio Joyce afirma: "*So that gesture, not music, not odours, would be a universal language, the gift of tongues rendering visible not the lay sense but the first entelechy, the structural rhythm*". A exploração dos potenciais dramáticos e gestuais da palavra não se dará, porém, através de um texto de

Joyce, mas sim através de três poemas de cummings que constituem a base de *Circles*.

A composição tipográfica como diagramação de um texto poético reminiscente de Mallarmé torna-se, na obra do poeta norte-americano, ainda mais basilar. Não somente cascatas de versos e outros deslocamentos macroscópicos que ondulam pela página; a ideia da composição insinua-se na própria palavra, as palavras são atravessadas por letras maiúsculas, sinais de pontuação e parênteses, constituindo características que sugerem uma leitura pensada enquanto recitação dramática.

Para um musicista, imaginar tudo isso é relativamente simples, pois todos esses artifícios poderiam ser considerados como o equivalente das indicações dinâmicas e agógicas na constelação de uma partitura. Todos esses atributos que poderíamos definir como manifestações das inegáveis vocações musicais de cummings constituem para Berio nada mais que um precioso *objet trouvé*. Podemos deduzir isso do rigor e da dimensão do projeto: uma voz feminina, dois percussionistas que manejam uma enorme quantidade de instrumentos, harpa, o esforço da cantora em se deslocar e perfazer progressivamente as etapas de um itinerário cênico predeterminado, e, sobretudo, a articulação da partitura na clássica forma "em arco" das suas cinco seções (A-B-C-B-A), pela qual não somente assiste-se ao retorno das seções, mas se ativa um rico sistema de correspondências. A enorme variedade dos timbres oferecida pelo vasto aparato percussivo (madeiras, peles, metais) e pela harpa com suas cordas dedilhadas em oposição à voz e à percussão, tecendo cumplicidades inesperadas de durações e de timbres, significa que Berio tem como intenção continuar a explorar aquela zona de passagem entre palavra e som, vogais e consoantes, ruído e som, timbre e timbre, que já havíamos observado em *Thema*. O pressuposto mais importante para a organização e o desenvolvimento da partitura emerge da análise fonética do texto, que oferece ao compositor a possibilidade de inventar novas interações entre fonemas e sons instrumentais.

Vemos, assim, surgir em *Circles* uma relação de reciprocidade, em que certos fonemas sugerem extensões dos instrumentos, enquanto os sons dos instrumentos sugerem várias extensões fonéticas.

Podemos mencionar como exemplo a primeira parte (aquela que corresponde à seção A), na qual tal relação de reciprocidade revela-se com clareza paradigmática.

O texto do primeiro poema...

stinging
gold swarms
upon the spires
silver

chant the litanies the
great bells are ringing with rose
the lewd far bells
and a tall

wind
is dragging
the
sea

with

dream

-S

...é inteiramente exposto pela voz acompanhada pela harpa, e ao final a consoante "-*S*" constitui o ponto de partida para as entradas dos vários instrumentos segundo um critério que individua nas consoantes /s/ e /t/ e na vogal /i/ os elementos geradores. O /s/, uma fricativa surda, não possui som de base e pertence, pois, ao mundo dos ruídos; mas pode ser mantida como um sibilo, e ei-lo, então, a evocar as maracas, lixas e sementes (*mexican beans*). O /t/ é uma linguodental surda, também não possui som fundamental e sua produção está ligada a uma oclusão e, consequentemente, a uma explosão; sendo por tais características um som instantâneo que não pode ser prolongado, evocará as claves, o *wood block*, o *temple block* e o *log drum*. O /i/ é uma vogal fechada: possui, portanto, um som fundamental e uma altura determinada; evocará a marimba e o xilofone.

Folheando a partitura de *Circles*, podem-se fazer muitas outras observações deste tipo e constatar como o jogo das afinidades químicas entre

vogais, consoantes e sons instrumentais torna-se aos poucos mais rico e articulado, até culminar no terceiro poema, que é também o mais amplo e movimentado do ponto de vista *tipográfico*, e que, por isso, mostra-se mais apto a exigir um sistema de correlações mais complexo que envolva de modo significativo a rítmica e a dinâmica, designadas a dar vida àquelas exigências dramáticas intensas que o texto, altamente elaborado, reclama.

A quarta parte (ou seja, a que retoma a seção B) permite-nos observar como o jogo das simetrias é variado e de forma alguma mecânico. A voz retoma o texto poético "*Riverly is a flower*", mas a combinação voz/instrumento é a que havíamos escutado ao início da primeira seção, com a harpa e a voz em "*Stinging*". Trata-se apenas de um exemplo, e provavelmente do mais simples, de "falsa recapitulação", ao que se prestam tão bem as palavras já citadas de Berio: "A variação contínua das características acústicas de um mesmo material sonoro significa também (em relação a um desenho formal) produzir um novo material sonoro".

Dessa vez trata-se, porém, de produzir um material sonoro que possua uma forte carga gestual, pois *Circles* é genialmente uma obra de duas frentes na qual "os aspectos teatrais da performance são inerentes à estrutura da obra, a qual é, antes de mais nada, uma estrutura de ações: de modo que seja ouvida como teatro e vista como música". Escutar uma obra como se fosse teatro e olhá-la como se fosse música pode parecer um brilhante e ao mesmo tempo um pouco desconcertante jogo de palavras. Contudo, todos os pressupostos que colhemos até aqui são capazes de nos fornecer uma chave interpretativa apta a nos abrir o cenário de uma complexa poética.

Antes de mais nada, o percurso da escuta ao teatro pressupõe no evento escutado um forte componente gestual, e isso, como vimos, está já fortemente implícito nas articulações tipográficas do texto de cummings. A partir da visão daquele gesto, que se insere na perspectiva do *théâtre de l'esprit* de Mallarmé, devemos voltar à música, perfazendo um percurso circular. Mas como podemos apreender o componente gestual implícito em um evento sonoro?

Joyce havia definido o gesto como "*the first entelechy, the structural rhythm*", ou seja, como o ritmo estrutural que contém em projeção todas as conotações sucessivas: "*The rhythm embodying the curve of an emotion*". É partindo exatamente desta afirmação de Joyce que Berio desenvolverá, em 1963, suas reflexões sobre o gesto em seu artigo "*Du geste et de Piazza*

Carità". Claro que para ele o que interessa é a eficácia do gesto, e para que tal eficácia ocorra, o gesto deve liberar-se de todo automatismo:

> Apercebemo-nos de que os gestos tornam-se poética, expressão formativa, somente à condição de não considerar como certos os seus significados e as suas tendências originárias, de não reduzi-los a um alfabeto de objetos completamente feitos, de não utilizá-los no lugar de..., e de não desconsiderar neste contexto as cristalizações mitológicas, entrando, bem ao contrário, em conflito com elas.

O percurso circular que parte do som carregado de implicações gestuais em direção ao teatro, para depois retornar ao horizonte da música, é uma experiência que se manifesta em *Circles*, cujo título revela nesse aspecto uma razão de ser profunda e ao mesmo tempo alusiva. Antes de observarmos como as obras subsequentes aprofundarão tal ideia de percurso circular, notemos a impressão profunda, quase a emoção intelectual, que emana da meditação sobre a frase de Joyce dedicada ao gesto: aquela "*first entelechy*" impõe-se como o ritmo estrutural da existência e da expressão, e, para entrar em contato com aquela realidade primordial, é necessário realizar um processo de abstração que saiba colocar entre parênteses todas as seduções da cultura. Há dois momentos em que a música possui a coragem de renunciar a todas as suas prerrogativas mais lisonjeiras para então poder retroceder àquele horizonte límpido e simples dos momentos nos quais a única coisa que sobrevive é uma pulsação misteriosa que podemos efetivamente identificar como sendo aquele "ritmo estrutural". Aqui, entretanto – e cada qual saberá encontrar em sua memória a lembrança das pulsações primordiais de Beethoven, Mahler, Stravinsky, Bartók, Ravel, Berg e de tantos outros compositores –, aqueles ritmos fundamentais, que têm o poder de anular com sua emergência as dimensões da melodia e da harmonia, pulsam com uma peremptoriedade inconsciente de qualquer pessoalidade, com uma espécie de evidência tremenda que parece fluir de algum ritual misterioso e sobrenatural, dos movimentos dos "jogos divinos", para parafrasearmos Skrjabin. Berio sairá, ele também, à busca dos "princípios fundamentais" através da abstração e o fará de maneira efetivamente original, mergulhando, pois, no "grande mar da música vocal".

Mas voltemos ainda uma vez àquela ideia do percurso circular que se evidenciou em *Circles*. Poucos anos mais tarde, explicando uma de suas

obras de maior sucesso – refiro-me a *Sequenza III* –, Berio falará de três círculos diferentes, sobrepostos e desenvolvidos:

> O primeiro é o texto que gira permutado em torno de si mesmo, decomposto, transformado; o segundo é o das ações vocais; e o terceiro, o das emoções. Ora coincidem, ora se opõem. Lidar com a emoção de uma forma preestabelecida, como uma espécie de máquina objetiva e sinistra, colocá-la em um objeto preexistente pronto para recebê-la, é um modo de trabalhar que não me interessa. O que me interessa, ao contrário, são as relações inesperadas que surgem: ora são as palavras que se impõem como elementos primários da comunicação, ora é a vez da ação vocal, e por vezes é a emoção que se torna preponderante. Produzem-se curtos-circuitos: os níveis explodem, dispersam-se. E depois as coisas voltam a se encontrar, a coincidir.

Quase dez anos após o rompante de *Sequenza III*, Berio voltará a se confrontar com o tema do teatro na palavra com *A-Ronne*, e dessa vez tratar-se-á de tentar chegar aos "princípios fundamentais" através do processo de abstração do qual falávamos antes. Para descobrir profundamente a enteléquia à qual se referia Joyce, será necessário realizar um corajoso procedimento de abstração, renunciando paradoxalmente à música. *A-Ronne*, para cinco atores, realizado em 1974 pela rádio de Hilversum, é, segundo Berio, um "documentário" conduzido em torno de uma poesia de Sanguineti. A exploração do limiar entre o som e o ruído, a passagem osmótica entre zonas acústicas contíguas, o movimento pendular de condensação e rarefação do significado, o gesto vocal como antecipação do gesto corpóreo, o fluir em fase ou em defasagem dos círculos do texto, das ações vocais e da emoção, não são esquecidos, mas encontram-se um pouco ao fundo; constituem o princípio de uma operação que intenta ser muito mais radical e ao mesmo tempo concreta. Aparentemente, *A-Ronne* é muito simples: o poema de Sanguineti é repetido pelos atores por volta de vinte vezes e percorrido quase sempre de maneira circular; no entanto, não há música, ainda que os critérios que organizam nosso "documentário" sejam profundamente musicais:

> O sentido musical de *A-Ronne* não reside, pois, nos episódios cantados, mas na relação que se institui entre um texto escrito e uma gramática de comportamentos vocais, entre um poema que permanece fiel a seus vocá-

bulos e uma articulação vocal que modifica continuamente seu sentido e seus aspectos referenciais. Ou seja, as duas dimensões (a do texto escrito e a dos comportamentos vocais) interagem de modo sempre distinto, produzindo significados sempre novos.

O texto lido e relido segundo "gestos vocais específicos" produz mutações contínuas de sentido, trazendo assim a inflexão ao primeiro plano. É uma constatação que não tem como objetivo a desestabilização do significado (a natureza polissêmica de todo enunciado é já amplamente aceita), mas que tem por intuito focar a atenção sobre um aspecto muito mais humano e profundo do problema da comunicação. Berio não deixa de entrever que "na linguagem de todos os dias, a relação entre as duas dimensões (a gramatical e a acústica) é substancialmente responsável pelas infinitas possibilidades do discurso e do cantar humanos". E, de fato, falamos e cantamos porque as palavras se deixam animar pelas inflexões, e é graças a estas que nascem as nossas reações, o nosso "colocarmo-nos emotivamente em contato", epidérmica, olfativa ou intelectualmente.

Tentemos imaginar por um momento um mundo dominado por um tipo de comunicação absolutamente objetiva, não somente reduzida ao essencial, mas também desnudada de qualquer inflexão, no contrapé daquele gesto joyciano que encarna a curva da emoção; trata-se de um pensamento insustentável, um conceito-limite ao qual, mesmo sem nunca alcançá-lo, nossa vida parece se direcionar lentamente, levada pela deriva dos hábitos. Eis por que o gesto deve procurar contradizer suas cristalizações históricas e também por que as inflexões devem evocar-nos, com suas constantes mutações, não apenas a aventura dos significados eternamente renovados, mas também as próprias condições da vida. Desta feita, em *A-Ronne*, Berio institui um catálogo quase ilimitado de inflexões que desatam o texto de sua imobilidade objetiva para fazê-lo flutuar sobre o mar da vida; e se, por um lado, esta infinita e instável rapsódia de mutações acaba por assemelhar-se a uma rapsódia "de fragmentos culturais de um prédio abalado por um terremoto", continua de qualquer forma sendo "profundamente emocionante que o pensamento musical nos permita a conquista de um sentido ulterior e, depois, de ainda um outro, sem jamais perder o contato com o que diz a voz".

Pode ser que todo o trabalho que essas obras revelaram constitua, em sua globalidade, uma das metáforas epistemológicas mais contundentes e complexas da condição moderna, mas, em última análise, a poética de Berio continua a ser a de um músico, de alguém, pois, que estabelece com a rea-

lidade uma relação especial que nasce da consciência duramente adquirida do papel que a música desempenha na vida e no mundo. A música também, constatemo-lo, aspira à verdade, procurando conhecê-la e explorá-la com o mais sofisticado dentre os sentidos, e reconhecendo as ideias que estão na base de *A-Ronne*, Berio subitamente alça seu tom:

> O musicista não pode mentir, pois não tem os instrumentos para isso, é um puro (com todo o mal que disso resulta): é aquilo que é, e os mecanismos conotativos de sua música são o que são, mesmo que sejam assiduamente frequentados e condicionados pelos fantasmas da história, das técnicas, das escutas possíveis, e mesmo se o sentido daquilo que ele faz situe-se sempre um pouco em algum outro lugar e efetivamente jamais coincida por completo com o que ele deseja comunicar.

Com *A-Ronne* chegamos em 1974, e Berio tinha àquela época quarenta e nove anos; o que procurei esboçar nestas páginas permanece, porém, como um "retrato do artista quando jovem", ou seja, dos anos nos quais se formam e maturam algumas convicções fundamentais cuja característica principal é a da fertilidade poética ou, talvez, dos percursos circulares que as obras e os movimentos de pensamento evidenciaram.

As obras que se seguiriam e que continuariam a surgir configuram-se como desenvolvimentos dessas intuições fundamentais. Muito se falou, referindo-se a tais obras, de estruturas circulares e de percursos labirínticos como consequência inevitável do abandono do velho conceito de percurso linear: a condição moderna acabou por exorcizar definitivamente a imagem do labirinto. Ele não consiste mais em um lugar de perdas e enganos, mas antes o lugar em que vivemos cotidianamente, com o qual temos que nos acostumar a (con)viver, munidos de uma nova consciência, e em tal exorcismo desses fantasmas das perdas e dos enganos a obra de Berio assume um papel fundamental.

Referências bibliográficas

MENEZES, Flo. (org.). *Música Eletroacústica – História e estéticas*. São Paulo: Edusp, 1996 (2.ed., 2009).

Nos tempos do Estúdio[1]

Umberto Eco

Caros amigos, não sendo eu nem músico, nem musicólogo, em um simpósio no qual já os títulos das conferências me revelam minhas abissais incompetências, permitam-me que fale de Luciano Berio não como músico ou musicólogo, mas como amigo, gozando do privilégio de ser o único sobrevivente da tarde no bar "*di Ballesecche*".

Era então o início de 1959, e John Cage, levado ao jogo televisivo *Lascia o Raddoppia* para poder custear sua estadia na Itália, uma vez que Roberto Leydi sabia que ele era fortíssimo em seus conhecimentos acerca dos cogumelos, tinha executado suas performances feitas com máquinas de café e batedeiras ligadas sobre o palco do teatro de Fiera, enquanto Mike Bongiorno, *flabbergasted*, lhe perguntava se aquilo era o futurismo – e hoje achamos isso engraçado, mas a pergunta era inconscientemente filológica, pois não se podia mesmo negar uma certa influência ali dos *intonarumori* de Russolo.

Havia pouquíssimo tempo, John Cage concluíra sua composição aleatória *Fontana Mix*, escrita na verdade para Cathy Berberian, mas dedicada no título à senhora Fontana, sua sublocatária, mulher madura, mas com certa formosura e que, fascinada por seu locatário (John Cage não teria desfigu-

---

1 Texto original: "Ai tempi dello Studio", in: Angela Ida De Benedictis (org.), *Luciano Berio – Nuove prospettive*. Florença: Leo S. Olschki, 2012 ("Chigiana", v.XLVIII), p.3-16. Tradução de Flo Menezes. Trata-se da conferência inaugural, ministrada por Umberto Eco, em 28 de outubro de 2008, do Simpósio Internacional *Luciano Berio – Nuove Prospettive*, promovido pela *Accademia Musicale Chigiana* com o patrocínio da Universidade de Siena e ocorrido entre 28 e 31 de outubro de 2008, por ocasião dos 5 anos de morte de Luciano Berio.

rado um filme de John Ford no papel de Wyatt Earp), havia-lhe feito de certo modo compreender (e a lenda varia segundo o enredo da ópera) a sua devota admiração. Pouco seduzido a entreter relações com companheiras do sexo oposto, e *gentleman*, Cage, entretanto, recusou a oferta; todavia, dedicara à senhora Fontana aquela composição.

Quando, na noite da quinta-feira 26 de fevereiro de 1959, Cage havia finalmente conquistado dois milhões e meio de liras (e não cinco, como disseram em todos os sites da internet, uma vez que tinha decidido não dobrar a aposta), reunimo-nos para brindar esta sua façanha com taças de champanhe em um bar na travessa da Rua Massena, o único ainda aberto e perto da sede da RAI, bar batizado de "*di Ballesecche*" por Berio e Maderna, por não sei qual antipatia em seus confrontos com o proprietário. Lá, na sala do bilhar, tão triste quanto poderia ser uma sala de bilhar no Corso Sempione depois da meia-noite (e mesmo sem um Paul Newman para dar uma de fanfarrão), estávamos a festejar eu, John Cage, Berio, Maderna, Cathy, Marino Zuccheri, Roberto Leydi e Peggy Guggenheim [*sic*] com um par de escarpins de ouro [*sic*].

Todos já se foram, sou o único sobrevivente daquele mirífico evento. Rogo, pois, que me olhem com respeito, e desculpem-me se invoco aqui devaneios e recordações pessoais.

Gostaria muito de poder falar de Berio como o amigo de tantas aventuras, juntamente com Bruno Maderna, mas temo que ofenderia, assim, os bons costumes – ainda que Talia não devesse se incomodar com isso, já que se trata de coisas que aconteceram antes que Luciano a tivesse encontrado e, creio, antes que ela tivesse nascido. Gostaria de evocar muitos episódios daqueles tempos que por ora nos parecem heroicos, como, por exemplo, quando, em 1956, Schoenberg tinha sido vaiado no Scala e quando, em 1963, no Piccola Scala, sentindo-se ultrajados por *Passaggio* de Berio e Sanguineti, certos senhores de smoking levantavam-se indignados e urravam: "Centro-esquerda!"

Mas, ao invés disso, falarei em particular do Berio dos anos do *Studio di Fonologia Musicale*, uma vez que há pouco pude assistir, no Museu de Instrumentos Musicais do Castello Sforzesco em Milão,[2] à reconstrução

2 A sala dedicada ao *Studio di Fonologia* foi inaugurada em setembro de 2008. [Nota de Angela Ida De Benedictis]

do *Studio* mais ou menos como ele era, recuperando todo o material técnico que jazia em algum depósito, primeiro em Turim e, depois, em Milão. E me senti de novo em casa, naquele ambiente em que passei tantas horas ouvindo o zumbido dos famosos nove osciladores sempre tão celebrados por Marino Zuccheri, enquanto o Estúdio de Colônia dispunha de apenas um. Passavam por ali todos os protagonistas da *Neue Musik* e será justo recordar que, como muitos tinham uma espécie de bolsa de estudos por um período em Milão, mas ao final do período deveriam apresentar uma composição concluída, e como o período não era suficiente para dominar todos os segredos dos nove osciladores, o grande Marino Zuccheri, manipulando-os aqui e acolá, fazia com que se chegasse a uma composição aceitável, de tal modo que muitos incunábulos da música eletrônica devem-se a ele e não aos autores que os assinaram.

E, exatamente a propósito daqueles anos de descobertas e de experimentações, no decurso de um Simpósio no qual se falará de Berio como músico, eu gostaria de falar de Berio como pensador, como homem de cultura.

Em todos os séculos a música foi estreitamente ligada às outras artes, à literatura, à pintura, à filosofia, à ciência. Ora esta relação foi muito visível, como na relação entre a música grega e os pitagóricos, ora os contatos foram menos visíveis, também porque comumente o músico vivia imerso em seu universo musical, certamente refletindo sobre a cultura de seu tempo, mas não nos refletindo sobre seu universo – e não saberia identificar uma relação explícita entre *L'aurora di bianco vestita* (1904) e a *Estética* de Croce (1902) –, mesmo se no fundo as relações implícitas sejam evidentes, até porque *L'aurora di bianco vestita* é um bom exemplo daquilo que Croce entendia por intuição lírica.

Com Berio e os músicos de sua geração tem-se, ao contrário, uma situação nova: o músico torna-se consciente de seu próprio fazer não apenas enquanto elaborava sua poética musical (como o havia feito de modo exemplar Stravinsky), mas estando em contato com os representantes das outras artes, com filósofos, linguistas, antropólogos, em uma troca de experiências que não consistia apenas em manifestações de boa vizinhança e de interesse recíproco, mas antes em obras de síntese.

E Berio mesmo já falava de síntese a propósito do encontro entre música e literatura, tal qual almejado em *Omaggio a Joyce*:

> Poesia é também uma mensagem verbal distribuída no tempo: a gravação em fita magnética e os meios da música eletrônica em geral dão-nos uma ideia mais real e mais concreta disso do que uma leitura pública e teatral de versos nos poderia oferecer. Através de tais meios tentei verificar experimentalmente uma nova possibilidade de encontro entre a leitura de um texto e a música sem que tal união devesse, necessariamente, resultar em benefício de um dos dois sistemas expressivos, tentando, sobretudo, levar a palavra a um estado em que ela pudesse assimilar e condicionar completamente o fato musical.
>
> É talvez através dessa possibilidade que se poderá chegar um dia à realização de um espetáculo "total" em que uma profunda continuidade e uma perfeita integração possam se desenvolver entre todos os elementos componentes (não somente entre os elementos propriamente musicais), e em que seja possível realizar também uma espécie de relação entre palavra e som, poesia e música. Em tal caso, a verdadeira meta não seria, todavia, nem opor, nem mesclar dois sistemas expressivos distintos, mas sim criar uma relação de continuidade entre eles, possibilitando a passagem de um para o outro sem que isto seja notório, sem que se tornem manifestas as diferenças entre uma conduta de tipo lógico--semântico (aquela que se adota em meio a uma mensagem falada) e uma conduta perceptiva de tipo musical [...].[3]

Nesse sentido, Berio certamente estava entre os músicos mais cultos de sua geração, capaz de ir buscar a música mesmo onde não se pensava que ela estaria presente.

Pensemos, por exemplo, quando, iniciando o *Studio di Fonologia*, Berio se interroga imediatamente em que consistiria a fonologia, uma vez que o nome do estúdio havia sido cunhado pelo engenheiro Gino Castelnuovo. E compra seja o *Cours de linguistique générale* de Saussure, seja os *Princípios de fonologia* de Trubetzkoy, para então concluir que a fonologia dos estruturalistas não era aquela mesma fonologia dos músicos. E assim é que aqueles dois volumes, ainda hoje em meu poder, foram os que tomei emprestado no *Studio di Fonologia* e que, claro, jamais devolvi, por direito de conquista e porque, como sugeriria Ruggero Bacone, se as ideias são boas, é necessário que se as subtraiam dos infiéis *tamquam ab iniustis possessoribus*.

3 Berio, Poesia e música – Uma experiência, p.122 (tradução de Flo Menezes).

Mas seria Berio verdadeiramente um possuidor injusto daqueles volumes? Consideremos alguns fatos. Antes de mais nada, logo vimos que a sua atividade musical tinha certamente muito em comum com a fonologia dos fonólogos, mesmo se em termos especialistas ele trabalhava mais sobre a *etic* do que sobre a *emic*, e disso teve percepção exatamente ao iniciar a trabalhar a eletroacústica com a voz humana.

Por outro lado, se lemos várias entrevistas concedidas por Berio, vemos aflorar aqui e ali referências inesperadas (mas que bem sei serem fundamentais), por exemplo, à filosofia de Merleau-Ponty, e, portanto, a uma fenomenologia não apenas da percepção, mas também da corporalidade. Quase todos os músicos relacionaram-se, na medida em que experimentaram a música vocal, com a palavra, com a linguagem, mas com certeza a relação entre Verdi e Francesco Maria Piave, e talvez entre Mozart e Da Ponte, é diversa da relação entre Berio e Sanguineti. Berio saiu sempre à procura de escritores que não lhe dessem um libreto, uma história, e nem mesmo frases recitáveis – e por tal razão jamais conheci (e sei disso por experiência própria, assim como o sabem Sanguineti e Calvino) um músico tão arrogante e imperialista nos confrontos com seus libretistas quanto Berio, disposto a retorcer o texto que lhe haviam consignado, a despedaçá-lo, a dele usar os detritos que melhor lhe conviessem. Berio jamais musicou as palavras de um outro. Foi procurar nas palavras de outros os elementos musicais que já existiam lá em potência (e às vezes em ato), e isto também à luz de uma competência, eu diria, científica do fenômeno linguístico, de uma atenção filosófica com relação ao mistério da palavra e da voz.

Pensemos em *Thema (Omaggio a Joyce)* e logo perceberemos como Berio efetivamente tornava evidentes aqueles formantes que para a fonologia estruturalista eram, ou melhor, teriam constituído os traços distintivos dos fonemas. E frisei "teriam constituído" porque os *Fundamentals of Language* de Jakobson e Halle seriam publicados somente um ano depois da inauguração do *Studio di Fonologia*.[4] Não me recordo bem se Berio tinha-os lido, mas efetivamente procurou, nos anos 1960, conhecer pessoalmente Roman Jakobson nos Estados Unidos, e nesse contexto devo também lembrar que foi Berio quem passou a Jakobson o meu livro *Opera aperta*, e que disso resultaram as minhas relações pessoais com Jakobson.

4 Jakobson; Halle, *Fundamentals of language*.

Que os músicos estavam atentos ao que estavam fazendo os linguistas, atestam-nos outros episódios. Lembro-me de que conheci Roland Barthes em 1959 em Paris na casa de madame Thesenaz, uma das patrocinadoras dos concertos do Domaine Musical organizados por Pierre Boulez (portanto, muito antes que Barthes se ocupasse de semiologia, de onde decorre que não é evidente se os futuros semiólogos se inspirariam no trabalho dos músicos ou vice-versa). Fato é que no número 3 da revista *Incontri Musicali* (agosto de 1959), no qual eram publicados seja o artigo "Alea" de Boulez, seja "Lecture on nothing" de Cage, além de meu primeiro ensaio sobre a obra aberta, Berio publicava (e eu é que o traduzi) o texto "Contraddizioni del linguaggio seriale" de um linguista estruturalista, Nicolas Ruwet. Ruwet foi severo com a música serial (vale a pena insistir aqui sobre o fato de que Berio publicava em sua revista também os ataques dos adversários, porque reconhecia neles uma inteligência com a qual poderia se confrontar, e veja-se no número 4, nesse sentido, a intervenção de Fedele d'Amico[5]), mas abordava, de um lado, os princípios da linguística (sistema, dupla articulação, oposição, variante facultativa...) e, de outro lado, obras como *Structures élémentaires de la parenté*, de Lévi-Strauss, que ainda que tivesse sido publicada dez anos antes, ainda não fazia parte do vocabulário dos não-antropólogos, quanto menos dos músicos.

Não vem ao caso aqui verificar se Ruwet tinha ou não razão, mas ele dava início a uma discussão sobre série e estrutura que seria depois retomada pelo próprio Lévi-Strauss, ou ainda por Henri Pousseur, que no mesmo número 3 respondia a Ruwet.[6] O que nos interessa aqui, e as datas são importantes, é que toda uma série de debates, os quais depois – e saliento aqui: *depois* – tornar-se-iam centrais para as ciências humanas em geral, ao menos na Itália, tinha sido introduzida por uma revista de musicologia. E por isso falo de Berio como homem de cultura, não somente como músico que reflete sobre o próprio trabalho, como muitos outros, mas como animador de um debate mais vasto que envolvia amigos e adversários.

Berio era homem de cultura também porque é característica dos verdadeiros homens de cultura que não se interessem apenas pela chamada alta

5 Cf. D'Amico, Dell'opera aperta, ossia dell'avanguardia (réplica do crítico a Eco, L'opera in movimento e la coscienza dell'epoca). [Nota de Angela Ida De Benedictis]

6 Pousseur, Forma e pratica musicale. [Nota de Angela Ida De Benedictis]

cultura, mas também pela baixa cultura. Pousseur dizia-me nos primeiros anos da década de 1960 sobre os Beatles: "Eles trabalham por nós". Ao que lhe respondi: "Mas vocês também trabalham por eles". Berio talvez tenha sido o primeiro dentre os músicos contemporâneos a se ocupar do rock – como se dissesse, mesmo se não o tenha propriamente dito, que ocorrem relações contínuas no interior da cultura de uma época, não devendo-se apenas considerar curtos-circuitos – sei lá – de Pollock com Stockhausen, mas também dos Heavy Metal com a história em quadrinhos de Metal Hurlant.

Nessa atenção em relação à cultura de entretenimento vejo também um outro aspecto da música de Berio, típico ao menos de sua segunda fase, sucessiva àquela da experimentação eletrônica: a redescoberta do prazeroso, ou da ironia afetuosa, e penso em algumas de suas revisitas dos músicos do passado, em algumas de suas reescrituras[7] atualizantes. E, por fim, não negligenciemos a constante atenção dada à música folclórica, seja como compositor, seja como crítico.

Mas voltemos aos anos do *Studio* e ao que ocorrera em 1958 com *Omaggio a Joyce*.

Antes de começarmos, é oportuno recordar que com o título *Omaggio a Joyce* revelavam-se amiúde duas intenções sonoras diversas. Uma é *Homenagem a Joyce: Documentário sobre a qualidade onomatopaica da linguagem poética*, um documentário feito para a RAI – aliás, jamais transmitido na Itália, mas apenas na Bélgica (e publicado apenas em 2000) – realizado por Luciano e por mim com colaboração sucessiva em relação ao texto de Roberto Leydi e de Roberto Sanesi para os problemas da onomatopeia na poesia étnica e na tradição anglo-saxônica. A segunda é *Thema (Omaggio a Joyce)*, composição musical com a qual logo se publicou um disco e que, como se sabe, e como também veremos, representava a elaboração eletroacústica conclusiva dos experimentos realizados naquele documentário. Em vista disso, denominarei de agora em diante como *Omaggio a Joyce* o documentário, e como *Thema*, a composição propriamente dita.

O experimento nasceu sem muito esforço. Eu estava trabalhando sobre Joyce e tinha me interessado pelas qualidades explicitamente musicais do

---

7 Optou-se por *reescrituras* para a palavra, neste contexto, de difícil tradução *sinopie* do original italiano. [Nota de Flo Menezes]

capítulo XI [de *Ulysses*], particularmente de seu *incipit*, tendo-o mostrado a Luciano e a Cathy e chamando a atenção deles também com relação às diferenças sonoras que emergiam entre o original inglês e sua tradução francesa (a tradução italiana estava ainda em gestação pela editora Mondadori).[8]

Naquela época, Berio já se mostrava fascinado pelas relações entre voz humana e música e entre música e literatura, e Cathy – cujas qualidades melodiosas tradicionais Luciano já conhecia, mas cuja incrível capacidade vocal estava ainda por descobrir, as quais revelavam-se justamente já naquela leitura que Cathy fazia de Joyce – começava a se tornar, como logo se disse, o décimo oscilador do *Studio di Fonologia*.

Fato é que começamos a ler [o trecho de Joyce] quase que por brincadeira, Cathy em inglês, eu em francês, e quase por acaso veio à mente de Berio desfrutar a indicação dada por Joyce, que desejava realizar naquele capítulo uma *fuga per canonem*. Tudo já estava ali, música, onomatopeias, estrutura sintática da composição...

Como diria Berio referindo-se ao livro no prelo, o início do capítulo XI representa uma espécie de *Ouverture*, uma exposição dos temas, uma sucessão de *Leitmotive* privados de conexão própria e de significado discursivo, frases que podem ser plenamente colhidas e curtidas também e, somente por sua imediata musicalidade, uma espécie de *Klangfarbenmelodie* na qual o autor desejou também criar referências através dos mais típicos artifícios da execução musical: trinado, *appoggiatura*, *martellato*, portamento, glissando. Ótimo para Berio que, como se demonstrou depois com todas as suas relações com os libretistas, sempre se incomodou com a presença de significados lexicais ou histórias que o estorvavam em seu doido matrimônio[9] com os sons em estado puro. Entretanto, uma consideração musical baseada simplesmente na presença daqueles artifícios (*appoggiatura*, glissando etc.) teria limitado a experiência à onomatopeia. E então Berio logo se interessou, através do reenvio à *fuga per canonem*, pelo desenvolvimento das capacidades polifônicas implícitas naquelas páginas.

---

8 Para o experimento dispunha, pois, de uma cópia datilografada do capítulo XI, mas como bem notou posteriormente Nicola Scaldaferri, o texto que nos era acessível era distinto daquele que teria sido depois adotado para a publicação do livro [pela editora Mondadori em 1960].

9 "Doido matrimônio" para a expressão italiana *forsennato connubio*. [Nota de Flo Menezes]

E eis que começamos a ler (gravando) o texto em inglês (Cathy), em duas versões em francês (a minha e a de Marise Flach) e em três versões em italiano (Ruggero de Daninos, Nicoletta Rizzi e Furio Colombo).

Mas vale a pena aqui deixar que o próprio Berio nos fale dessas experiências, até porque não é por acaso que, mal concluído o experimento, Berio tenha sentido a necessidade de publicar seu resumo e comentário no número 3 da revista *Incontri Musicali*:

> [...] É desenvolvendo e concentrando as intenções polifônicas de Joyce que se tornará mesmo possível, de modo gradual, uma penetração mais musical e mais abrangente de uma primeira leitura do texto. Após se ter considerado o tema – como sistema sonoro – enquanto tal, tratou-se, então, de dissociá-lo paulatinamente de sua própria expressão enunciativa, linear, de sua condição significativa [...], tratou-se de levar em conta seu aspecto fonético, sobretudo em função de suas possibilidades de transformação eletroacústica.
>
> O primeiro passo foi, portanto, pôr em evidência *espontaneamente* alguns aspectos característicos do texto, realizando de fato a polifonia visualizada sobre a página [...].
>
> [...] A fim de se liberar a polifonia latente no texto, as três línguas associaram-se segundo um procedimento bastante simples e bem ordenado: uma primeira tentativa de ordem, ou seja, de natureza mais musical. Trata-se de uma série de alternâncias de uma língua para a outra efetuada sobre determinados pontos fixos – com base nos resultados obtidos com as sobreposições precedentes – pelos critérios de similaridade ou de contraste [...].
>
> Com o encontro organizado de três línguas distintas, fui imediatamente estimulado a me ater às relações puramente sonoras dessa mescla – não tanto, pois, a seguir as diversas chaves léxico-linguísticas, já que, em presença de diferentes mensagens faladas simultaneamente, pode-se tomar consciência de apenas uma dentre elas, enquanto as outras, situadas automaticamente no nível dos complementos musicais, fazem parte de uma verdadeira trama polifônica propriamente dita. É interessante notarmos que, num determinado momento, tão logo se acha introduzido e estabilizado o mecanismo dessas alternâncias, esse tipo de escuta se impõe totalmente: as passagens de uma língua à outra passam a não mais serem percebidas enquanto tais, mas, já completamente ignoradas, adquirem, ao contrário, uma exclusiva função musical.[10]

10 Berio, Poesia e música – Uma experiência, p.124-5 (tradução de Flo Menezes).

Berio podia então abandonar a leitura de Joyce para dar um passo decisivo em direção a um desenvolvimento mais musical do texto. Desenvolvimento este que já lhe parecia implícito no original joyciano, "sobretudo no original inglês, livre de qualquer métrica quantitativa, silábica, própria da prosódia latina (e, portanto, em diferentes graus, própria do italiano e do francês), e que é, ao contrário, fundamentado precisamente nas típicas possibilidades de acentuação e timbre da língua inglesa".[11]

Era o momento de recorrer aos meios eletroacústicos a fim de multiplicar e acrescer a transformação das cores vocais propostas por uma só voz, de decompor as palavras e de reordenar com critérios distintos o material vocal resultante.

Não desejo aqui resumir todo o trabalho que se seguiu e não me sobra outra alternativa que a de me reportar ao texto de Berio para que se sigam todas as manipulações operadas sobre aquele texto inglês, chegando por fim a trabalhar sobre os formantes de alguns sons privilegiados ou (como se dizia no comentário acerca do documentário) à vida secreta das vogais e das consoantes, até o esmorecimento do texto original na sibilância original do /s/ ("*Pearls: when she. Liszt's rhapsodies. Hissssss*"). E aqui transitamos de *Omaggio a Joyce* a *Thema*.

Muitos em geral ouvem *Thema* sem conhecer o documentário que o fundamentara. Talvez para julgar Berio como músico não seja necessária esta história remota. Mas sou grato ao bom Luigi Rognoni por ter recuperado a fita magnética do documentário original em alguma repartição da RAI ou da rádio belga – agora já não me lembro bem –, pois a linha contínua que leva da leitura de *Ulysses* a *Thema* nos diz muito sobre as bases culturais, sobre a curiosidade interdisciplinar, sobre a gulosice acústico-vocal que animava a invenção musical de Berio.

Omaggio a Joyce, seu comentário da parte de Berio e meu ensaio sobre a obra aberta surgiram em 1959, e um ano antes tinha sido publicado o artigo de Pousseur "*La nuova sensibilità musicale*", o qual havia inspirado um pouco a todos nós (e Berio jamais escondeu sua dívida com o trabalho teórico de Pousseur). Pousseur afirmava que:

> A música nova [...] tende a promover atos conscientes de liberdade. E, uma vez que os fenômenos não estão concatenados uns com os outros segundo um

11 Ibid., p.125.

> determinismo consequente, espera-se do ouvinte que se coloque voluntariamente em meio a uma rede de relações inexauríveis, que ele mesmo, por assim dizer, eleja (mas bem sabendo que sua escolha é condicionada pelo objeto que observa) os seus graus de aproximação, os seus pontos de reencontro, a sua escala de referências; cabe a ele agora utilizar ao mesmo tempo a maior quantidade de gradações e de dimensões possíveis, de tornar dinâmicos, de multiplicar, de estender ao máximo os seus instrumentos de assimilação.[12]

Note-se que Pousseur não falava ainda de uma distinção (que eu teria introduzido no número seguinte) entre obras abertas em geral e obras em movimento; falava de uma tendência geral da arte contemporânea a apresentar formas ambíguas que encorajavam leituras diversas da parte daquele que frui a obra de arte. Nesse artigo havia, além disso, uma definição fundamental: a liberdade daquele que frui a obra é controlada pelo objeto que observa. Insisto neste ponto porque se ao início dos anos 1950 era provocativo e quiçá salutar insistir na liberdade daquele que frui a obra, nas décadas seguintes tal liberdade ampliou-se a tal ponto pelo chamado desconstrucionismo que acabou por induzir os antigos defensores da liberdade interpretativa a se lembrar de que essa liberdade devesse, contudo, sempre levar em conta a realidade precedente em que consiste o texto, seja ele musical, literário ou visual. E isto em tal medida que eu introduziria, uns vinte anos depois, a diferença entre interpretação de um texto (que deve respeitar suas indicações) e uso de um texto, que pode consistir em qualquer emprego que se faça de um dado texto, como por exemplo usar um livro para ativar o fogo de *Venere di Milo* para cultivar excitações eróticas – e em vários escritos e entrevistas o próprio Berio tornou-se pouco a pouco mais prudente com relação à liberdade concedida ao intérprete (não me refiro aqui somente aos executantes, mas também àquele que frui uma obra de arte) –, e encontro uma sua citação de 1995, reportada por um comentário sem mais referências, no qual diz que "o ouvinte ideal é aquele que pode colher todas as implicações, o compositor ideal, aquele que pode controlá-las".

Ora, o que se passava com *Omaggio a Joyce*? Inicialmente tratava-se de um texto verbal, o de Joyce: decompô-lo para dele subtrair sequências mu-

12 Pousseur, La nuova sensibilità musicale, p.25. [Nota de Angela Ida De Benedictis]

sicais confinava perigosamente com o uso, mas a mesma indeterminação daquele elenco de onomatopeias, que abria o capítulo quase que permitindo que o leitor o lesse precipitadamente, acentuando uma onomatopeia mais que uma outra, sem que fosse obrigado a seguir uma ordem dos significados, justificava o fato de usar o texto joyciano, em si já definido sobre a página, como um *kit* de blocos sintáticos a serem reordenados de maneira livre.

E surgia então *Thema*, de Luciano Berio, objeto finito e não ulteriormente decomponível, tanto que era proposto como gravação inalterável sobre fita magnética. Mas, ao mesmo tempo, *Thema*, pelo ambiente sonoro que criava, pelas sugestões que provocava, punha-se como origem de leituras múltiplas ou, como eu dizia em meu ensaio sobre a obra aberta:

> Todo aquele que frui uma obra comporta uma situação concreta e existencial, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, propensões, prejuízos pessoais, de modo que a compreensão da forma originária ocorre de acordo com uma determinada perspectiva individual.[13]

Pode-se dizer que isto ocorre com toda obra de arte, inclusive com a *Ilíada*. Mas era exatamente isso que nos interessava, o fato de que as novas formas artísticas comportassem, na condição de programa explícito, aquilo que na arte de todos os tempos consistia em uma possibilidade implícita, a ponto de que em meu ensaio eu procurava individuar as condições de abertura interpretativa em séculos remotos.

Entretanto, a fim de sublinhar esta nova sensibilidade, eu citava na abertura do ensaio aquilo que definia como *obra em movimento*, na qual o autor efetivamente propõe ao executante blocos que podem ser articulados de acordo com escolhas sintáticas mutáveis a cada execução. E, enquanto associava as mais recentes experiências musicais com outras experiências artísticas, dos *móbiles* de Calder ao livro com folhas móveis da utopia mallarmaica [*Le Livre*], elegia como exemplo o *Klavierstück XI* de Stockhausen, a *Sequenza I* para flauta solo de Berio e os *Scambi* de Pousseur

13 Eco, L'opera in movimento e la coscienza dell'epoca, p.33-34. O trecho citado encontra-se também em Eco, *Opera aperta*, p.34. [Nota de Angela Ida De Benedictis]

(três anos depois, no livro definitivo, e sempre sob o controle de Luciano, acresci à lista a *Troisème Sonate* para piano, de Boulez).

Ora, Stockhausen propunha efetivamente ao intérprete, sobre uma grande folha, uma série de [19] grupos dentre os quais o executante poderia escolher o fragmento com o qual deveria começar a peça, e Pousseur apresentava seus *Scambi* como um "campo de possibilidades", um convite à escolha, uma vez que dispunha dezesseis seções, cada qual podendo ser concatenada com outras duas, de forma que, podendo-se iniciar com qualquer uma delas, poder-se-ia ter um grande número de desenvolvimentos musicais. Já com relação à *Sequenza I*, de Berio, eu dizia (e meu texto havia sido rigorosamente conferido por Luciano, palavra por palavra):

> O intérprete tem à sua frente uma parte que lhe propõe um tecido musical no qual a sucessão dos sons e a intensidade são dadas, enquanto a duração de cada nota depende do valor que o intérprete irá lhe conferir no contexto das quantidades constantes de espaço, correspondentes a pulsações constantes do metrônomo.[14]

Já era evidente que *Sequenza I* estava "em movimento" de modo distinto das outras duas obras, consentindo uma iniciativa livre do intérprete um tanto limitada a ponto de não comprometer a estrutura sintática da peça. Mas, àquela época, interessava propor exemplos "extremos" justamente para acentuar esses aspectos de abertura.

Entretanto, aconteceu que sobre a presumível liberdade concedida ao intérprete pela *Sequenza I* deflagrou-se uma polêmica, filologicamente bastante fundamentada. Apenas citarei do livro recente *Berio's Sequenzas* os ensaios de Cynthia Folio e Alexander R. Brinkman (*Rhythm and Timing in the Two Versions of Berio's "Sequenza I" for Flute Solo: Psychological and Musical Differences in Performance*), o de Edward Venn (*Profilerations and Limitations: Berio's Reworking of the "Sequenzas"*) e o de Irna Priore (*Vestiges of Twelve-Tones Practice as Compositional Process in Berio's "Sequenza I" for Solo Flute*).[15]

---

14 Eco, L'opera in movimento e la coscienza dell'epoca, p.32. O trecho citado encontra-se também em Eco, *Opera aperta*, p.31. [Nota de Angela Ida De Benedictis]

15 Cf. Halfyard, *Berio's "Sequenzas" – Essays on Performance, Composition and Analysis*.

No primeiro ensaio observa-se que eu teria entendido mal a obra de Berio, que de fato ela não constitui um exemplo de obra em movimento. Mas no ensaio de Venn afirma-se que ao publicar meu artigo, Berio foi cúmplice da disseminação deste equívoco (e Venn nem sabe que Berio foi de fato cúmplice não apenas ao publicar o artigo, mas também em suas sugestões e em seu controle com relação às expressões que eu havia usado). Portanto, parece que em um determinado momento Berio tenha mudado de ideia, como se confirmou quando havia dito em 1981 a Rossana Dalmonte em *Intervista sulla Musica*:

> A peça é muito difícil, por isso adotei uma notação muito determinada, mas com algumas margens de flexibilidade, de modo que o intérprete pudesse dispor de liberdade – psicológica mais que musical – para adaptar aqui e acolá a peça à sua estatura técnica. No entanto, justamente esta notação acabou permitindo a muitos intérpretes – cuja virtude mais luminosa certamente não consistia na integridade profissional – que perpetuassem adaptações no mínimo abusivas. Penso com efeito em reescrever *Sequenza I* em notação rítmica: será, talvez, menos "aberta" e mais autoritária, mas certamente mais fidedigna. E espero que Umberto Eco me perdoe...[16]

E com efeito, em 1992, Berio escreveu uma segunda versão da obra (editada em 1998), na qual a liberdade do intérprete vê-se consideravelmente reduzida. Não me permitirei entrar nas sutilíssimas análises musicais que mostram como Berio mudou a notação de sua peça de 1958 a 1992, mas procuraria apenas desvendar o mistério das duas versões de *Sequenza I*, lembrando que, para Berio, como para mim, o fato do chamado "movimento" importava apenas como exemplo limite de uma poética da obra aberta – tanto é verdade que em meu ensaio os exemplos de obra em movimento ocupavam tão somente duas páginas dentre suas 22, e três páginas dentre 370 teriam ocupado depois no volume *Opera aperta*.

Mas seguramente os exemplos e a referência à obra em movimento haviam interessado tanto aos leitores daquela época que afinal de contas esses leitores acabaram achando que as obras em movimento fossem as únicas obras abertas nas quais pensávamos, e que todas as demais fossem,

16 Berio, *Intervista sulla Musica*, p.108-109. [Nota de Angela Ida De Benedictis]

como alguém teria dito depois, "fechadas". Se eu tivesse previsto isso, não teria introduzido aquelas duas páginas de abertura, que pretendiam apenas, como um *rullo* de tambor, sacudir o leitor em sua cadeira ou, *si licet parva componere magnis*, constituir algo como os quatro golpes iniciais da *Quinta* de Beethoven.

Com aquele engano encontrava-se comprometido também Fedele d'Amico, que havia, contudo, tecido algumas observações fundamentais. Por um lado, observava que o fato de que [o flautista Severino] Gazzelloni tivesse feito uma escolha mais que outra, possivelmente com a concordância de Berio, consistia em um fato privado que não possui relevo musical, pois aquilo que depois o ouvinte escutaria seria o resultado final daquela escolha e, portanto, um objeto, por assim dizer, igualmente autoritário e intocável como em uma peça clássica. Por outro lado, afirmava firmemente que

> a obra aberta não é um fato novo no seio da história da vanguarda, nem é um fenômeno pós-weberniano: aberta é toda obra que apresente ambiguidades linguísticas de fundo [...], como já o são as obras de Schoenberg, ao menos do período entre 1908 e 1912. O fato novo é que, sob várias designações, o conceito tenha sido introduzido. E se trata de um fato importante, porque assinala uma etapa quiçá decisiva na autoconsciência da vanguarda.[17]

Eis, pois, o que queríamos dizer.

Eu tinha respondido a d'Amico que ter identificado os atos de liberdade do intérprete com os atos de liberdade do ouvinte dependia da teoria da interpretação de Luigi Pareyson, e que também por isso o simples ato de leitura de um texto (ou a maneira de se olhar para um quadro, de frente ou enviesado) é uma execução e que, de um ponto de vista filosófico, não há diferença entre a liberdade que um flautista pode assumir ao ler uma partitura e aquela que assume um ouvinte ao escutá-la, consistindo ambos os atos em atos de interpretação.[18] Por isso interessava-me trazer à luz esta dialética entre direitos do texto e direitos do intérprete (fosse este executante ou ouvinte-leitor), independentemente de uma série de diferenças certamente não irrelevantes.

---

17 D'Amico, *Dell'opera aperta, ossia dell'avanguardia*, p.103. [Nota de Angela Ida De Benedictis]
18 Eco, Risposta a d'Amico. [Nota de Angela Ida De Benedictis]

Entretanto, não se podia certamente ignorar que diante de uma escultura móvel de Calder o observador podia gerar continuamente diversas disposições, usufruindo assim do campo de possibilidades que a obra lhe oferecia, enquanto, com as obras musicais, para as quais a escolha primeira dependia do intérprete, o ouvinte podia ter a cada vez o resultado de uma única escolha e que, portanto, não podia gozar daquele campo de possibilidades. E isto talvez explique o porquê de o conceito de obra em movimento não ter frequentemente produzido êxitos interessantes. Mas, repito, para mim, assim como para Berio, o conceito de obra em movimento constituía apenas um exemplo provocativo para discutir a poética mais vasta da obra aberta.

Na resposta a d'Amico, observava que a relação entre um quadro de Pollock, que é fechado, e uma escultura de Calder, que se move, é distinta, mas em ambos os casos o espectador é incitado a estabelecer relações sempre mutáveis entre os elementos plásticos. Creio que Luciano tenha pensado para toda a sua obra mais em Pollock do que em Calder, e isto deveria resolver de uma vez por todas o problema de *Sequenza I*. E, a este propósito, gostaria de citar uma conversa de 1997 de Berio com Theo Muller:

> Quando escrevi a *Sequenza I* em 1958, considerava a peça tão difícil para o instrumento que não desejei impor ao intérprete estruturas rítmicas específicas. Queria que o executante vestisse a música como um vestido e não como uma camisa de força.[19]

Mas, depois de ter lembrado que muitos intérpretes depois de Gazzelloni permitiram-se liberdades excessivas (de onde decorreram suas próprias intervenções sucessivas), Berio observaria ainda:

> Certamente que alguma forma de flexibilidade faz parte da concepção da obra. Mas a velocidade geral, a quantidade de saltos de registro, o fato de que todos os parâmetros estão constantemente sob pressão, tudo isso conduzirá automaticamente a um sentimento de instabilidade, a uma abertura que é parte

19 Muller, The Music is not a Solitary Act – Conversation with Luciano Berio. [Nota de Angela Ida De Benedictis]

da qualidade expressiva da obra – uma espécie de característica, digamos, de um *work in progress*.[20]

E eis o ponto: Berio interessava-se por uma poética da obra aberta que ia para além das características (historicamente bastante provisórias) da obra em movimento.

Creio que foi em 1960, quando saía o quarto e último número de *Incontri Musicali*, que dei para Berio ler as poesias de Sanguineti. Impressionado pelo *Palus Putredinis*, Berio precipitava-se sobre ele, começando a martirizá-lo. Estava nascendo *Laborintus*. Passo o testemunho ao amigo Edoardo e paro aqui com minhas recordações.[21] Mas gostaria de relevar que no trecho citado pouco antes (assim como em tantas entrevistas) a referência a Joyce (desta vez a *Finnegans Wake* como *work in progress*) não era nem casual, nem despropositada. Assim é que na continuação de sua atividade musical Berio jamais cessou de prestar sua homenagem a Joyce.

Referências bibliográficas

BERIO, Luciano. *Intervista sulla Musica*, a cura di Rossana Dalmonte. Roma-Bari: Laterza, 2007 (1.ed., 1981), p.108-109.

______. Poesia e música – Uma experiência. In: MENEZES, Flo. (org.). *Música Eletroacústica – História e Estéticas*. São Paulo: Edusp, 1996 (2.ed., 2009).

D'AMICO, Fedele. Dell'opera aperta, ossia dell'avanguardia, *Incontri Musicali*, 4, 1960, p.89-104.

ECO, Umberto. L'opera in movimento e la coscienza dell'epoca, *Incontri Musicali*, 3, 1959, p.32-54.

______. Risposta a d'Amico, *Incontri Musicali*, 4, 1960, p.105-112.

______. *Opera aperta*. Milão: Bompiani, 1962.

FOLIO, C.; BRINKMAN, A. R. Rhythm and Timing in the Two Versions of Berio's "Sequenza I" for Flute Solo: Psychological and Musical Differences in Performance. In: HALFYARD, J. K. (org.), *Berio's "Sequenzas" – Essays on Performance, Composition and Analysis*. Aldershot: Ashgate, 2007.

---

20 Citado em Folio; Brinkman, Rhythm and Timing in the Two Versions of Berio's "Sequenza I" for Flute Solo: Psychological and Musical Differences in Performance, p.15. [Nota de Angela Ida De Benedictis]

21 A conferência de Umberto Eco abriu e a de Edoardo Sanguineti concluiu o Simpósio italiano. [Nota de Flo Menezes]

HALFYARD, J. K. (org.). *Berio's "Sequenzas" – Essays on Performance, Composition and Analysis*. Aldershot: Ashgate, 2007.

JAKOBSON, Roman; HALLE, Morris. *Fundamentals of language*. Mouton: 'S-Gravenhage, 1956.

MULLER, Theo. The Music is not a Solitary Act – Conversation with Luciano Berio, *Tempo*, 199, 1997, p.16-20.

POUSSEUR, Henri. Forma e pratica musicale, *Incontri Musicali*, 3, 1959, p.70-91.

______. La nuova sensibilità musicale, *Incontri Musicali*, 2, 1958, p.3-37.

Simpósio "Berio: 10 anos depois..."

SPA 2013

Semana da Porta Aberta do Studio PANaroma de Música Eletroacústica da Unesp

Direção artística: Flo Menezes

21 de outubro • segunda-feira

12h30 **Vídeo-documentário Berio**
Estúdio A: "Folklore privé"

15h00 **Audição Octofônica 1**
Estúdio A: Pierre Henry:
"Variations sur une porte et un soupir"(1963)

17h/19h **Masterclass 1**
Estúdio A: Alex Buck:
"Cáculo e geração de estruturas em OpenMusic"

19h30/21h30 **Masterclass 2**
Estúdio A: George Alveskog:
"Samplers e controladores MIDI/OSC"

22 de outubro • terça-feira

9h/12h **Masterclass 3**
Daniel Avilez: "Interligações de áudio em estúdio digital"

12h30 **Vídeo-documentário Berio**
Estúdio A: "Voyage to Cythera" (ca. 1998-99) - documentário sobre Berio ("Sinfonia") e Mahler

15h **Audição Octofônica 2**
Estúdio A: Francis Dhomont: "Fôret pronfonde" (1994-96)

17h/19h **Masterclass 4**
Estúdio A: Thiago Rocha: "Noções de áudio-digital e DSP"

19h30/21h30 **Masterclass 5**
Estúdio A: Flo Menezes: "Análise de 'Simultrans' (2009-13)"

23 de outubro • quarta-feira

12h30 **Vídeo-documentário Berio**
Estúdio A: Documentário de TV alemã um ano antes da mortede Berio, com cenas em sua casa

15h00 **Audição Octofônica 3**
Estúdio A: Ivo Malec: "Artemisia" (1991)
"Triola ou Symphonie pour Moi-Même" (1978);

17h/19h **Masterclass 6**
Estúdio A: Guilherme Davino: "Processamento sonoro via PEAK"

19h30/21h30 **Masterclass 7**
Estúdio A: Raphael Puccini: "Processamento sonoro via GRM-Tools"

24 de outubro • quinta-feira
SIMPÓSIO BERIO: 10 anos depois...

12h30 **Vídeo-documentário Berio**
Estúdio A: "Folk Songs" com Berio regendo e Cathy Berberian cantando;
Filmagem histórica: Primeiro movimento de Sinfonia com Ernst Bour

15h00 **Conferência 1**
Teatro: Flo Menezes: "Berio e a Palavra"

16h15 **Conferência 2**
Teatro: Helen Gallo: "Berio e o virtuosismo instrumental"

17h30 **Conferência 3**
Teatro: Sérgio Kafejian: "Ricorenze': do Objeto sonoro ao Gesto Musical"

19h **T- Son 76 = Concerto Berio 1**
Teatro: "Rounds" (1964) para cravo (Achille Picchi)
"Sequenza I" (1958) para flauta (Sarah Hornsby)
"Six Encores" para piano (Alexandre Zamith) ["Brin" (1990); "Leaf" (1990); "Wasserklavier" (1965); "Erdenklavier" (1969); "Luftklavier" (1985); "Feuerklavier" (1989)]
"Les mots sont allés" (1978) para cello (William Teixeira)
"Gesti" (1966) para flauta doce (César Villavicencio)
"Rounds" (1967) para piano (Achille Picchi)

25 de outubro • sexta-feira
SIMPÓSIO BERIO: 10 anos depois...

12h30 **Vídeo-documentário Berio**
Estúdio A: sobre a obra "Outis" (1996)

15h00 **Conferência 4**
Teatro: Silvio Ferraz: "Técnica estendida e escrita polifônica na 'Sequenza XIV' de Berio"

16h15 **Conferência 5**
Teatro: Tiago Gati & Fábio Scucuglia: "O Studio di Fonologia de Milão"

17h30 **Conferência 6**
Teatro: Leonardo Martinelli: "Texto, discurso e escritura musical em 'Laborintus II de Berio"

19h **T-Son 77 = Concerto Berio 2 (obras eletroacústicas)**
Teatro: Concerto com o PUTS (Studio PANaroma): "Perspectives" (1957)
"Thema (Ommagio Joyce)" (1958)
"Chants Parallèles" (1975; rev. 1997)
"Momenti" (1960) "Visage" (1961)

26 de outubro • sábado
SIMPÓSIO BERIO: 10 anos depois...

13h **Conferência 7**
Teatro: Rael Gimenes: "Jogo de tensões na 'Sequenza I'"

14h15 **Conferência 8**
Teatro: Maurício De Bonis: "Berio e Pousseur: correspondência e intertextualidade

15h30 **Mesa Redonda sobre Berio**
Teatro: Teatro: Flo Menezes, Silvio Ferraz, Alexandre Lunsqui, Maurício de Bonis, Leonardo Martinelli (mediação)

19h **T-Son 78 = Concerto Berio 3 - Vídeo-Documentário Experimental sobre Berio (Raimo Benedetti)**
Teatro: "Sequenza III" (1965-66) (Andrea Kaiser)
"Sequenza XI" (1987-88) (Daniel Murray)
"Sequenza IX" (1980) (Tiago Carvalho)
"Sequenza II" (1963) para harpa (Paola Baron)
"Sequenza V" (1966) (Carlos Freitas)

unesp
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Instituto de Artes
Campus da Barra Funda

Berio e a palavra[1]

Flo Menezes

Abrindo nosso evento sobre Luciano Berio, pretendo abordar aqui um dos aspectos mais fundamentais de sua obra, qual seja: sua relação com a palavra. Berio foi indubitavelmente o compositor, no século XX, cujos aportes em relação ao problema da *verbalidade* na música são mais evidentes e relevantes. Quem é familiar à obra de Berio bem sabe da importância que adquire aí este aspecto, e é necessário, para aquele que deseja se inteirar de sua obra, que se reconheça a relevância da verbalidade em sua música.

Berio foi o autor da maior variedade de obras vocais e da maior quantidade de inovações em relação à voz em meio à produção composicional do século passado. E nesse contexto é preciso salientar desde já o envolvimento de Berio com a linguística, a fonética e a fonologia. Mas façamos logo uma distinção! Fonética e fonologia são duas coisas distintas: enquanto o objeto de estudo da primeira é a articulação dos sons da linguagem e a forma como tais sons são realizados do ponto de vista motor e acústico, abordando quais as zonas de articulação no aparelho fonador para cada som, quais os modos de produção vocal para os distintos fonemas e quais os sons que daí resultam, para a fonologia o que interessa é, após o estudo da fonética, saber como *funcionam* os sons e, mais especificamente, os fonemas em um dado

1 Conferência de Flo Menezes ministrada em 24 de outubro de 2013. Seu título reporta-se ao clássico texto de Henri Pousseur sobre Luciano Berio: "*Berio und das Wort*" ("Berio e a palavra"), in: LP WERGO (WER 60021), Mainz, janeiro de 1967. Não tendo tido por base um texto escrito, trata-se aqui de uma transcrição realizada por Helen Gallo a partir da gravação da conferência, revisada em forma de texto pelo autor para a presente publicação.

sistema linguístico, ou seja, em uma dada língua. Tanto a fonética quanto a fonologia foram absolutamente fundamentais já para o jovem Berio, que logo tratou de dominá-las e estudá-las a fundo.

Aquele que estuda fonologia passa necessariamente, em etapa anterior, pelo estudo da fonética. A fonética constitui o estudo de base, como se fosse o contraponto e harmonia para o estudo da escritura musical, e só então chega-se a compreender a fonologia em sua abordagem dos usos sistêmicos de determinados sons em uma determinada língua.

Que tais enfoques tenham despertado o interesse do jovem Berio, não nos resta a menor dúvida. Vale a pena aqui relatar uma anedota verídica. Quando Berio conheceu Umberto Eco em meados da década de 1950, que acabou se tornando um de seus companheiros de viagem e um amigo durante toda a sua vida, houve uma curiosa troca de informações entre ambos. Berio já estava ciente das conquistas linguísticas mais importantes e mostrou a Eco o *Cours de Linguistique Générale* de Ferdinand de Saussure; e Eco, por sua vez, já demonstrava forte interesse pela literatura moderna e introduziu Berio à obra de James Joyce e à nova literatura. Essa troca de informações foi curiosa porque Berio acabou por assimilar, sem se desinteressar pela fonética e pela fonologia, a questão literária, fato que o perseguiu durante toda a sua vida, tendo ido beber na fonte da literatura de vanguarda de um Joyce, um Mallarmé, um cummings, enquanto Eco acabou, com o estímulo que recebera de Berio, enveredando-se pela linguística e pela semiótica, para somente bem depois retomar seu curso literário. Ambos ainda jovens, com pouco mais de vinte e cinco anos. Eco acabou por se tornar um dos maiores linguistas do século XX e somente em fase bem madura é que retornaria, a partir de seu romance medievalista *O nome da Rosa*, depois com *O pêndulo de Foucault* etc., a exercer a literatura da qual era bem próximo antes de ter conhecido Berio. Constatamos, assim, um interessante cruzamento de interesses e de informações entre ambos os criadores.

Fato é que, na obra de Berio, o fenômeno verbal toma proporções até então inusitadas na obra musical. Ao início de 1992, quando concluí meu Doutorado sobre as relações da obra de Berio com a fonologia estrutural, desenvolvi uma hipótese que, apesar de ter sido dentro de um Doutorado em Musicologia, nenhum musicólogo, em sentido estrito, teria sido capaz de esboçar. Isto porque os musicólogos, importantíssimos como de fato o

são, atuam, entretanto, de uma maneira quase científica, às vezes estranha mesmo à arte, abordando apenas fatos dos quais não pousam dúvidas e abstendo-se, talvez por falta de coragem, de proferir juízos sobre o que não adquirem absoluta certeza. No meu caso, enxerguei a poética de Berio também como um criador, vislumbrando algumas de suas possíveis estratégias fundamentais. Duas dessas ideias revelavam-se, a meus olhos e ouvidos, absolutamente fundamentais para se entender sua música. São, eu admito, bastante arriscadas, mas que têm uma pertinência bastante grande para quem conhece a obra do Berio. *Se non è vero, è ben trovato...*

Que ideias são essas, que parecem tão "desvairadas", mas que fazem, ao mesmo tempo, tanto sentido para aqueles que conhecem profundamente a obra de Berio? Trata-se, para rimarmos com o início de nossa abordagem e utilizarmos termos caros à fonologia estrutural, de dois *traços distintivos* da escritura beriana com relação justamente à verbalidade, os quais norteiam, a meu ver, todo o seu fazer musical. Elucidemos estes dois traços distintivos.

Em primeiro lugar, temos a *predominância do intervalo de terça menor como constituição intervalar de base das agregações harmônicas*. Quase todas as formações harmônicas de Berio têm a terça como elemento estrutural mais importante e, dentre as duas terças, a terça menor adquire maior importância do que a terça maior. E por que tal fato teria qualquer ligação com a verbalidade? Pois bem, ao estudarmos fonética e acústica vocal, percebemos que quando a fundamental de uma determinada vogal varia, altera-se a região espectral dessa vogal, sendo que o que define acusticamente a cor vocálica (ou seja, o timbre de uma vogal) são principalmente as duas primeiras regiões formânticas ou os dois primeiros formantes, enquanto zonas de certa protuberância espectral, de maior relevância dinâmica. No entanto, aprendemos também que essas duas primeiras regiões formânticas não se mobilizam com a variação da fundamental da vogal, ou seja, não acompanham a variação do tom fundamental. O que ocorre quando a fundamental caminha, por exemplo, em direção ao registro agudo das alturas, a ponto de ela transcender a tessitura excitada pelos dois formantes que caracterizam aquela determinada vogal? Quando a fundamental ultrapassa a zona de frequências dos dois formantes iniciais do espectro vocálico, perde-se o colorido vocálico e a vogal se descaracteriza. Tomemos como exemplo a vogal compacta /a/, cuja qualificação enquanto vogal "compac-

ta" se deve ao fato de que os dois primeiros formantes estão muito próximos um do outro na região entre cerca de 800 Hz e 1200 Hz: quando se tem uma nota muito aguda como fundamental desta vogal, esta fundamental passa a quase não excitar mais essas duas regiões formânticas iniciais que caracterizam o colorido da vogal /a/. Consequentemente, não se ouve bem o /a/, por mais que haja composições na história da música, de grandes compositores, nas quais isto ocorra. Muitas são as obras do legado histórico da música nas quais constatamos uma crença ou convicção, por parte do compositor, de que ele estaria compondo de modo inteligível com relação às palavras. Mas quando, por exemplo, um Mozart, com sua inquestionável genialidade, escreve as árias da Rainha da Noite da *Flauta Mágica*, alçando a voz em registro extremo agudo, ouve-se tudo com clareza, menos as vogais! E isto porque os formantes não acompanham na mesma medida o deslocamento em registro do tom fundamental das vogais.

Ao observarmos o espectro vocálico e analisarmos com o auxílio de sonogramas o que ocorre com este deslocamento da nota em direção ao agudo quando baseada em uma dada vogal, percebemos, sim, certa "mobilização" dos formantes, mas essa mobilização é apenas *relativa*, sendo muito menor que a mobilidade real da nota fundamental. E então entendemos o elo desta constatação com minha formulação inicial, ou seja, com o primeiro "traço distintivo" da escritura beriana: *o âmbito de variação máxima de um formante é justamente o âmbito de uma terça menor*. Ou seja, o âmbito de terça menor é a região dentro da qual os formantes ainda se mobilizam sem que uma dada vogal, variando em sua fundamental, se descaracterize e deixe de ser percebida enquanto tal.

Berio tem absoluta consciência deste fenômeno quando escreve para a voz, e prova disso é o início do Quarto Movimento de *Sinfonia*, quando ouvimos um cochicho com as 8 vozes solistas, quase como uma prece. Berio especifica sintomaticamente na partitura: "Mobilize o cochicho no máximo dentro do âmbito de uma terça menor". Sabemos que o cochicho nada mais é do que uma "filtragem" natural das fundamentais das cordas vocais, sobrando apenas a excitação das regiões formânticas. Quando cochichamos com a vogal /a/, incitamos tão somente as regiões dos formantes de /a/, sem que as cordas vocais estejam vibrando nem emitindo qualquer série harmônica. O cochicho é, pois, um filtro que resulta na emissão apenas dos formantes, acompanhados por um quase ruído branco. Quando Berio

escreve dessa maneira, demonstra ter total consciência deste fenômeno. Não resta dúvida de que ele dominava a fonética e possuía conhecimentos sólidos de fonologia, fato que impregnou toda a sua escritura, a ponto de ele fazer justamente da terça menor o elemento mais fundamental de suas principais constituições harmônicas. E para constatarmos tal fato, basta considerarmos o famosíssimo acorde do começo do Primeiro Movimento da mesma *Sinfonia* – o primeiro acorde da Figura 1 [Flo Menezes toca o acorde ao piano]: temos uma, duas, três, quatro, cinco terças menores, uma terça maior e uma quinta [toca sequencialmente os intervalos do acorde, constituindo pouco a pouco a harmonia].

Figura 1 – Os quatro primeiros acordes de *Sinfonia*

Claro que emergem outros intervalos na relação entre as distintas notas deste acorde, mas, levando-se em conta os intervalos adjacentes, há uma inegável predominância de terças menores, que somente vai se empalidecendo e perdendo terreno para a terça maior na medida em que o acorde vai se tornando menos denso, transmutando-se de uma densidade de 8 notas para uma densidade de 4 notas, metade de sua densidade inicial. E este acorde ao início desta obra-marco constitui uma das entidades harmônicas mais interessantes e mais fundamentais de toda a música de Berio. Ouçamos apenas este início de *Sinfonia*. [segue-se um exemplo sonoro com o início de *Sinfonia*]

Eis então no que reside o primeiro traço distintivo da obra de Berio: a preponderância da terça menor como principal intervalo constituinte de suas mais importantes agregações intervalares, devido justamente à mobilidade relativa dos formantes.

O segundo aspecto dominante da escritura beriana, que nos motivara igualmente a nomeá-lo como um segundo "traço distintivo" de sua obra,

reside no fenômeno tão bem descrito pelo linguista Roman Jakobson como *sílaba nuclear*. Jakobson foi fundamental para Berio. Berio o conheceu pessoalmente em Harvard e tal acontecimento foi uma das coisas mais importantes de sua vida. Por sílaba nuclear entende-se a oposição mais elementar em todas as línguas do mundo, qual seja: a oposição entre consoante e vogal. Quando otimizada pela consoante surda, difusa, explosiva e bilabial /p/, oposta à vogal compacta, sonora e extensiva /a/, tal oposição constitui a sílaba nuclear que está na base de todas as línguas: a sílaba /pa/. No processo de *estratificação* linguística ou fonológica, tal qual descrito por Jakobson e que será, como logo veremos, fundamental para Berio ao elaborar, por exemplo, a obra eletroacústica *Visage*, a primeira variação de oposição que a silaba /pa/ sofrerá nas línguas do mundo será justamente a substituição, no eixo paradigmático dos fonemas, do fonema /p/ pelo fonema /m/. Em tal processo, o /p/, enquanto fonema bilabial surdo, irá se opor ao /m/ enquanto fonema ainda bilabial, porém sonoro. Não à toa Jakobson chama o /m/ de *Schmerzlaut* (fonema da dor) em seus paradigmáticos estudos sobre a afasia,[2] pois seu som lembra a sucção e a criança apela a esta sonoridade para atrair a figura da mãe quando sente a dor da fome, enquanto o /p/ será entoado justamente quando a criança encontra-se já alimentada, quando já passou pelo peito da mãe e está querendo, agora saciada, brincar, evocando a figura do pai. Tal dicotomia é fundamental em todas as línguas do mundo, quer se trate das línguas dos pigmeus, da China ou do Brasil, constituindo a dicotomia ou oposição binária entre as sílabas /ma/ e /pa/. Daí decorre um curto e tão famoso quanto genial texto de Jakobson, "*Why mama and papa?*", em que mostra que /papa/ e /mama/ são as bases para a evocação, respectivamente, das figuras do pai e da mãe em todas as línguas do mundo.

E podemos perguntar então: o que há de mais claro, do ponto de vista da acústica, em tal oposição presente na sílaba nuclear /pa/? Tem-se precisamente a oposição entre o /p/, que é um espectro difuso e, portanto, um agregado essencialmente *inarmônico* – portanto uma espécie de "dissonância espectral" –, e o /a/, que é um espectro de absoluta consonância entre os seus componentes espectrais, a ponto de você ouvir uma altura definida, constituindo, assim, um espectro *harmônico*. E eis aí um dos traços mais

2 Jakobson, *Kindersprache, Aphasie und allgemeine Lautgesetze*.

fundamentais em quase todas as obras de Berio, senão em todas as obras instrumentais escritas para grupo de câmara até a grande orquestra, qual seja: a *oposição entre os uníssonos e os densos agregados harmônicos*, como se o uníssono estivesse para a vogal, assim como o agregado estivesse para a consoante.

Para demonstrarmos a evidência desta constatação, a qual revela-se como estratégia composicional dificilmente apreensível aos olhos de um musicólogo não compositor, ouçamos um trecho de *Laborintus II* em que tal fenômeno é mais que evidente. [segue-se um exemplo sonoro com um trecho de *Laborintus II*]

Eis um típico exemplo da escritura de Berio! Quando ouvimos um uníssono que pouco a pouco se abre até atingir a densidade de um agregado quase inarmônico, porque deveras complexo, temos como que uma espécie de "silaba nuclear retrogradada": um /ap/, digamos assim, para fazermos aqui uma metáfora. Ao início temos uma "vogal" (uníssono); ao final, uma "consoante" (agregado harmônico). Tal traço estilístico pode ser ouvido em inúmeras obras de Berio, e por diversas vezes: em *Laborintus II*, *Sinfonia*, *Il ritorno degli Snovidenia*, *Sincronie*, *Passaggio*, *Coro* etc. Em praticamente todas as obras de Berio para efetivos de câmara ou orquestrais, haverá vários momentos em que toda a trama intervalar resume-se em um uníssono para, em seguida, caminhar rapidamente em direção a um grande adensamento intervalar, a um agregado, a uma *entidade inarmônica*, digamos assim, a uma grande densidade, diríamos, "dissonante".

Portanto, vejo uma clara relação desses dois traços distintivos que caracterizam a escritura de Berio – quais sejam: a presença hegemônica da terça menor e a frequente oposição entre uníssonos e grandes agregados harmônicos – com a questão da verbalidade em dois de seus aspectos mais prementes: por um lado, a mobilidade relativa dos formantes no âmbito de terça menor, representada na música de Berio pela importância inelutável da terça menor; por outro lado, a oposição fundamental das línguas do mundo entre ruído e som de altura definida, ou seja, entre consoante e vogal, representada em Berio como oposição entre agregados e uníssonos em sua escritura instrumental.

Eis o cerne em que consiste minha tese de Doutorado do final dos anos 1980 e início dos anos 1990: provar que a obra de Berio é impregnada de *verbalidade* mesmo quando a voz se faz ausente de sua escritura. Mesmo

em meio à sua escritura puramente instrumental, portanto sem voz, a música de Berio refletia os elementos fundamentais em torno do Verbo e da verbalidade.

***

Seguindo adiante nossa exposição, podemos observar outros desdobramentos do conhecimento dessas esferas linguísticas na obra de Berio, ou seja, outras formas pelas quais as esferas da fonologia, da fonética e da linguística vertem-se em música. E o primeiro desses desdobramentos que nos vem à cabeça é precisamente o papel da onomatopeia em James Joyce. Tal abordagem em Berio se dá logo quando conhece Umberto Eco, que, como afirmei antes, mostrara a Berio a obra de Joyce. Daí resulta, ao início de 1958, na rádio italiana RAI de Milão, um programa de rádio de Berio e Eco justamente sobre a onomatopeia em Joyce, e desse contexto nasce, naquele mesmo ano, a composição *Thema (Omaggio a Joyce)*, a primeira grande obra eletroacústica de Berio. *Thema* nada mais é que um estudo sobre a questão da onomatopeia, ou seja, da similaridade direta dos sons vocais em relação aos fenômenos denotados pelas inflexões verbais. As onomatopeias, no entanto, estão longe de constituir a parte mais expressiva das línguas. A bem da verdade, a onomatopeia, tal como bem afirmara Jakobson, situa-se na periferia da linguagem. Existem outros veículos expressivos da língua que não operam por *similaridade* direta, mas antes por *contiguidade*, ou seja, por elos que vão se transformando paulatinamente no próprio decurso histórico das línguas, e que se revelam como muito mais elaborados do que as onomatopeias em si. Quando Joyce utiliza a onomatopeia, entretanto, o faz utilizando-se da onomatopeia no contexto da função poética, em meio às aliterações e a outros recursos fônicos, e com claras referências à música. E foi sob este ângulo que Berio e Eco decidem estudar a questão, a ponto de termos, como resultado, uma obra como *Thema*, cujo voo ao universo já dessemantizado dos sons eletroacústicos de origem vocal é dos mais radicais já em plena década de 1950, portanto em plena emergência do que poderíamos designar como uma subcategoria da música eletroacústica: *composição verbal*. Não nos esqueçamos que apenas dois anos antes Stockhausen havia realizado em Colônia o *Cântico dos adolescentes* (*Gesang der Jünglinge*) e que quatro anos mais tarde Herbert Eimert estaria realizando

outra obra-prima, marco da composição verbal eletroacústica: *Epitaph für Aikichi Kuboyama*.

Outro aspecto a se relevar nesse contexto é a preferência de Berio pelo fonema /s/. O /s/ era, para Berio, o fonema mais complexo de todos, por sua aproximação às filtragens do ruído branco. E efetivamente o fonema /s/ está presente estrategicamente em muitas obras de Berio, como por exemplo logo ao início de *Visage*, obra-prima da composição verbal eletroacústica de 1961. [seguem-se apenas os segundos iniciais de *Visage*]

Como pudemos ouvir, o primeiro fonema de *Visage* é justamente um /s/. E se ouvirmos a conclusão de *Thema (Omaggio a Joyce)*, o que teremos? [segue-se o final de *Thema*] Ouvimos a voz de Cathy Berberian estendendo o /s/ da frase "*Liszt's rhapsodies*" de Joyce, e *Thema* conclui justamente com o fonema /s/. É como se o final de *Thema* se encadeasse com o início de *Visage*, que, aliás, dá seguimento à leitura de Joyce, como me fora revelado, pela primeira vez, pelo próprio Berio em uma entrevista que fiz com ele em Salzburg, em 1989. Ou seja, numa obra o /s/ situa-se estrategicamente no fim, na outra o mesmo fonema situa-se no começo, e isto se deve ao fato de que Berio o considerava como especialmente complexo, do ponto de vista sonoro.

Quando analisei *Visage* como parte central de meu Doutorado sobre Berio, tinha à época não mais que um computador doméstico Atari ST 1040, um dos primeiros computadores domésticos de estúdios da década de 1980, e mal dispunha de editores de texto. Mesmo assim, munido com os precários programas de desenho da época, consegui editar eu mesmo uma *font* fonética e realizei, com auxílio de um programa gráfico, a partitura da obra, tão precária quanto os meios de que dispunha. Como quer que seja, a partitura, que passou a ser referência obrigatória da bibliografia sobre *Visage* juntamente com sua análise, teve por mérito a transcrição de todos os fonemas emitidos pela voz de Cathy Berberian. Lembro-me bem do assombro que acometeu Berio quando a viu pela primeira vez: tomando-a de minha mão, tirou seus óculos de graus elevados de miopia, aproximou ao máximo a partitura da ponta do nariz para ver em detalhes o que eu havia feito, e exclamou: "*Ma tutti i fonemi...!?*" ("Mas todos os fonemas...!?"). Trata-se efetivamente de uma transcrição fonológica de todos os sons emitidos pela Cathy Berberian naquela peça, desde que se trate de sons fonêmicos, de fonemas. Para os ruídos, inventei sinais mais ou menos arbitrários

de representação, mas tudo que ao menos se aproximava do fonema, transcrevi por linguagem fonológica universal, para poder então proceder com minha análise.

Vamos ouvir os momentos iniciais de *Visage* e acompanhá-los com minha partitura. [seguem-se os momentos iniciais de *Visage*, com Flo Menezes explicando fonema a fonema que ia aparecendo na partitura]

Se vocês prestaram bem atenção no que aconteceu, terão visto que temos aí, logo ao início da obra, a clara presença dos fonemas /a/, /i/ e /u/, e nesta precisa ordem de aparição. Por que esses três fonemas, e por que em tal sequência? Deparamo-nos aí com o que se designa em fonética e fonologia por *triângulo vocálico*, que é a base a partir da qual as línguas do mundo se articulam, desde os rudimentos vocálicos até a aquisição de todas as vogais de um dado sistema fonológico. Começa-se com uma oposição entre /a/, como vogal compacta, e /i/, como vogal difusa – cujo aspecto de difusão se dá pelo fato de que os dois primeiros formantes estão bem separados em registro um do outro –, ou entre /a/ e /u/, sendo a situação dos dois formantes principais no fonema /u/ bastante semelhante à do fonema /i/, ou seja, com uma oposição entre uma vogal compacta (/a/) e duas vogais difusas (/i/ ou /u/). Entretanto, no eixo dos fonemas difusos /i/ e /u/, uma segunda oposição binária tem lugar, num típico processo de *estratificação linguística* ou de ramificação das oposições binárias das línguas, que se tornam cada vez mais complexas; neste caso, refiro-me à oposição entre o claro e o escuro, pois, enquanto o primeiro formante tanto de /i/ quanto de /u/ estão praticamente na mesma região de frequência, o segundo formante da vogal /u/, apesar de estar bem separado do primeiro formante (a ponto de caracterizarmos o /u/ também como uma vogal difusa), situa-se em uma região muito mais grave do que a região em que se encontra o segundo formante de /i/. Por tal razão, enquanto as vogais /i/ e /u/, fonemas difusos, opõem-se à vogal /a/, fonema compacto, a vogal /i/, fonema claro, opõe-se à vogal /u/, fonema escuro.

Esse triângulo vocálico é o triângulo elementar e fundamental de todas as línguas do mundo, e as duas grandes oposições vocálicas elementares das línguas consistem, respectivamente, nas oposições *compacto* contra *difuso* e *claro* contra *escuro*. E vemos então que não é à toa que Berio se vale desses aspectos basilares das línguas para articular *Visage* em seus momentos iniciais, nos quais se tem a simulação do nascimento da língua e da própria

palavra. Pois onde irá desaguar todo este processo? Justamente na palavra italiana *parole* (*palavras*), única palavra que adquire um sentido conhecido ao longo de todos os 21 minutos da obra, como se a palavra mesma estivesse nascendo.

A escolha desta palavra é bastante sintomática, pois, além de ser um tributo ao mesmo tempo que uma despedida de Berio em relação à rádio, que ele definira àquela época como a "maior dispensadora de palavras inúteis", o vocábulo *parole* é, do ponto de vista fonológico, já em si muito elaborado. Por quê? Ora, temos logo em sua primeira sílaba a sílaba nuclear /pa/ de que havíamos falado, seguida dos fonemas /r/ e /l/, dois fonemas ditos, respectivamente, vibrante e lateral, e que são os últimos a serem adquiridos pela criança no processo de aprendizagem da linguagem, dada a dificuldade de realização fonética de ambos os fonemas, rebatendo a ponta da língua contra o palato – no caso de /r/ – para que se produzam sons iterativos e muito rápidos, ou dobrando-se a língua – no caso de /l/ – para fazer os sons saírem pelo lado da boca. Portanto, dentro da própria palavra *parole*, ao nascer das próprias palavras na obra, temos a reprodução encapsulada em uma única palavra tanto da base da oposição binária de todas as línguas, através da sílaba nuclear /pa/, quanto dos fonemas vibrante e lateral /r/ e /l/, ao mesmo tempo que uma variação de /i/ e /u/, e consequentemente uma variante elaborada do triângulo vocálico, pois o fonema /o/ é variação de /u/, assim como o fonema /e/ é variação de /i/. Assim sendo, aquele triângulo vocálico já se desdobra em outras oposições: /o/ versus /u/; e /e/ versus /i/, resultando na sequência vocálica /a-o-e/ como uma variação do triângulo vocálico /a-u-i/ apresentado nos momentos iniciais da obra. E tudo isso dentro de *parole*, *palavras*...! Eis a simulação toda do nascimento da palavra tal como ocorre genialmente em *Visage*, passando pelos elementos fundamentais da língua, tal como o triângulo vocálico, mas também corroborada pelo espelhamento do triângulo vocálico no triângulo consonantal, em que o fonema /k/, como linguopalatal de espectro central e portanto compacto, está para o fonema /a/ assim como os fonemas /p/ e /t/, ambos de espectro difuso, estão, respectivamente, para os fonemas /u/ e /i/, sendo o fonema bilabial /p/ mais escuro que o fonema linguodental /t/. Podem-se ouvir tais fonemas claramente enunciados ao início de *Visage*, em meio ao processo de nascimento da palavra.

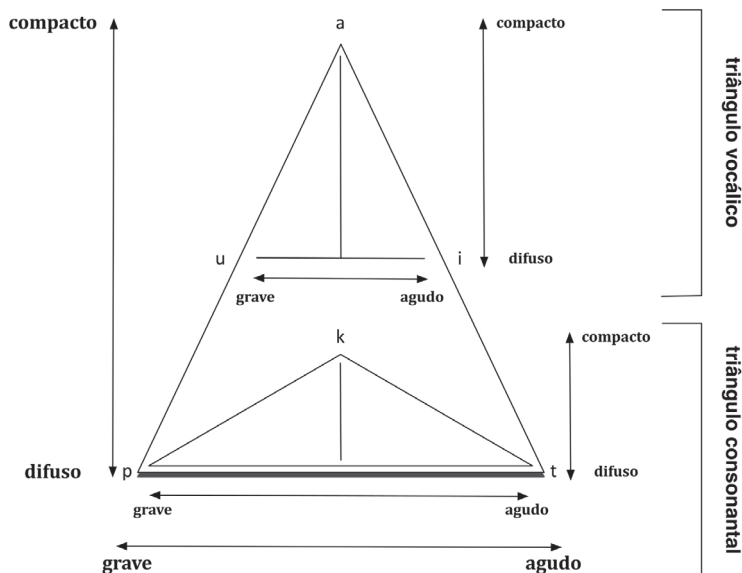



Figura 2 – Triângulo vocálico e consonantal

Desta forma, quando ouvimos *Visage*, não estamos ouvindo simplesmente uma elaboração "intuitiva" de *un italiano che voleva fare dei suoni belli* ou algo que o valha. É óbvia a procura pelo belo nesses sons de *Visage*, mas a obra é bem mais que isso: há nela um denso pensamento, um profundo conhecimento da fonética e da fonologia, uma estratégia poética de se instituir, no nível linguístico mesmo, toda uma gama de significados em meio a uma elaboração que é, a rigor, *nonsense*. Um *nonsense*, pois, de profundos sentidos...!

Mas, se *Visage* narra o surgimento da palavra, narra também a destruição do discurso, e não há quase um aspecto fundamental das línguas que não seja de alguma maneira abordado em *Visage*. O *pendant* da emergência e invenção das próprias palavras, *delle parole*, é constituído pelo fenômeno da *afasia*. Observemos a forma global de *Visage* a partir do diagrama original em francês tal como o elaborei quando de meu velho Doutorado e tal qual saiu publicado em um de meus livros europeus sobre Berio (publicado em 1993 pela Mucchi Editore, como consequência do prêmio internacional que me fora concedido em 1990 pela análise de *Visage* no primeiro Concurso Internacional de Musicologia, de Latina, Itália, antes mesmo da conclusão de meu Doutorado).

Figura 3 – Forma global de *Visage* (no original em francês)[3]

3 Cf. Menezes, Un Essai sur la Composition Verbale/Electronique “Visage” de Luciano Berio, p.126.

Se observarmos atentamente a forma global da obra, tal qual a interpretei e elaborei, veremos que há construção da linguagem, mas também sua desconstrução, sua destruição. É como se Berio tivesse absoluta consciência de todo o processo de aprendizado da língua, mas também dos problemas que levam à sua destruição, tal como sistematicamente estudado pela fonologia de Roman Jakobson e, posteriormente, pela própria medicina, devedora dos aportes que a linguística lhe trouxe neste campo. No livro sobre a afasia de 1942 que já citei um pouco antes (*Linguagem infantil, afasia e leis gerais de fonação*, inexplicavelmente inexistente até hoje em português!), Jakobson diagnosticou com muita perspicácia que o afásico, quando é acometido por um problema cerebral e perde gradualmente o domínio da língua, começa por perder o dom da fala justamente pela perda dos últimos fonemas que a criança adquire ao longo de seu aprendizado (em especial os fonemas vibrantes e laterais, os mesmos, pois, presentes no meio e no fim da palavra *parole*), ou seja, que o afásico, ao perder progressivamente o domínio da língua, o fará exatamente no sentido *retrógrado* do caminho trilhado pela criança que aprende a falar. E é justamente isso que Berio elabora em *Visage*: a primeira seção ou parte da obra diz respeito à *construção da linguagem*; na segunda parte, temos, logo após o surgimento da palavra *parole*, a *constituição da linguagem e do discurso*, quando então Cathy Berberian começa inclusive a falar como se estivesse contando uma fábula dirigida a uma criança, ainda que se trate de uma fábula totalmente *nonsense*; ou seja, a obra parte de uma linguagem infantil para depois virar o discurso em direção à própria criança; e aí temos a terceira parte, na qual destrói-se a linguagem, como se se tratasse de uma "narrativa afásica", ou de uma não-narrativa, ou simplesmente de *afasia*, parte na qual os sons são os mais radicais em toda a obra e onde menos se ouvem fonemas propriamente ditos; e por fim, na quarta e última parte, temos uma autêntica *apoteose da prosódia*: uma bela e comovente declamação poética *nonsense*, mas que constitui uma das mais lindas poesias que já ouvi, como se fosse um Goethe, um Baudelaire, uma coisa assim, e no entanto é Cathy Berberian que está falando palavras sem qualquer sentido, em que a poesia apoia-se tão somente na prosódia de uma suposta recitação poética; ouve-se uma verdadeira poesia, extremamente bem declamada, que se contrapõe pouco a pouco a um canto ligeiramente polifônico que se desnuda e se desprende do tecido poético. Ao final de *Visage*, poesia e música se dão as mãos, a

despeito de tudo o que ocorrera antes na odisseia da linguagem, e não mais sabemos qual delas é mais musical, qual delas, mais verbal!

***

A problemática em torno da verbalidade implica uma outra, não menos importante: a que diz respeito a certa *textualidade*. Ou seja, o Verbo, almejando seu significado, não se articula apenas por fonemas e significantes, mas também por um discurso. E uma das concepções mais fundamentais de Berio consiste justamente em considerar a música como um *texto*. Em seu livro póstumo, *Remembering the future*, ou *Un ricordo al futuro*, que traduzi do inglês e do italiano em edição crítica com mais de 300 notas de rodapé e que aguarda (talvez *ad infinitum*) a autorização de sua viúva para que seja publicado por aqui (Berio já o teria autorizado há muito tempo se estivesse vivo...), Berio manifesta-se de forma bastante substancial sobre essa questão: "A história da música, diferentemente da história da ciência, jamais é feita de intentos, mas antes de conquistas. Não é feita de formas potenciais, esperando serem definidas, mas antes de Textos, com T maiúsculo, e com o maior número possível de conotações musicais, de textos que esperam ser interpretados de modo conceitual, emotivo e prático".

Um exemplo desse fenômeno é o que poderíamos chamar de *transtextualidade*, termo que me parece mais pertinente do que *intertextualidade*. Deparamo-nos com transtextualidade na obra de Berio quando certos elementos, por mais simples que possam parecer, implicam reenvio a outras coisas pelo viés de uma referencialidade mais ou menos explícita, como, por exemplo, aquele famoso acorde menor com sétima maior que resulta do encadeamento harmônico logo ao início de *Sinfonia* (Figura 1). Trata-se evidentemente de uma entidade tonal, com pronunciada estabilidade por ter a sétima maior junto com a terça menor, mas ao mesmo tempo abre-se um leque para referências não necessariamente explícitas por Berio, mas que certamente estiveram presentes em sua mente ao escrever aquele acorde. Deixem-me dar um exemplo concreto [Flo Menezes dirige-se ao piano e toca um exemplo musical]. O que seria isto que acabo de tocar? Trata-se dos últimos compassos da *Paixão Segundo São Mateus* [Flo Menezes toca ao piano novamente a passagem de Bach, realçando o último compasso, em que se ouve o mesmo acorde de Berio: Dó menor com sétima maior].

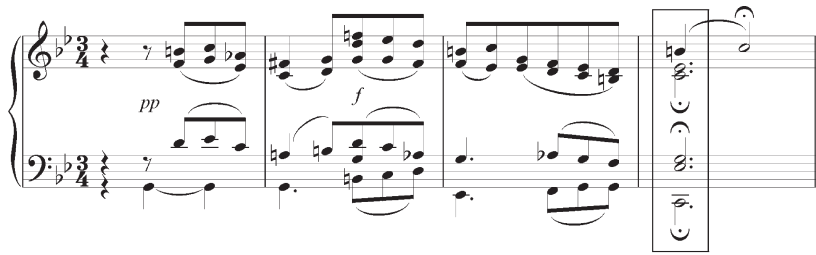



Figura 4 – Final da *Paixão Segundo São Mateus* de Bach

Temos claramente um acorde de Dó menor com sétima maior. E se ouvirmos agora o próximo exemplo que vou tocar, que é esse aqui... [Flo Menezes toca ao piano o próximo exemplo musical, de Mahler]

7 Sehr mäßig
legato
etc.
12 Pesante
cresc.
"accord de Tristan"
(+ *sol* dans le grave)
Poco rit. a tempo
etc.
accord de *do* mineur
avec septième majeure

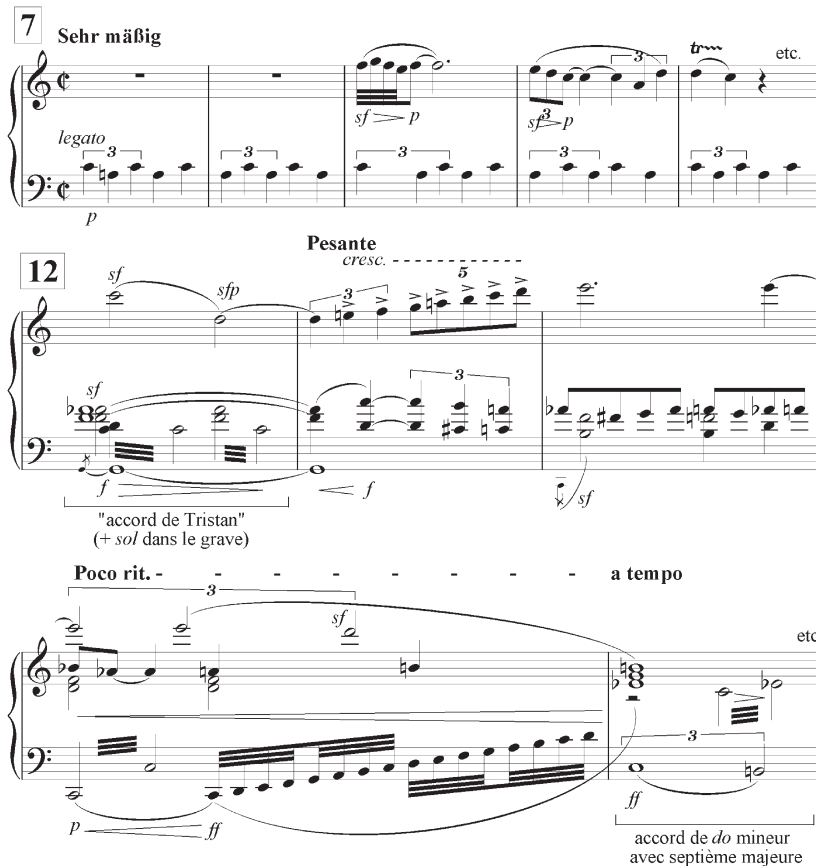



Figura 5 – Trecho de *Das Lied von der Erde* de Mahler (exemplo extraído de um texto em francês de Flo Menezes)

...vemos que o mesmo acorde representa o cume do desenvolvimento harmônico deste trecho da última grande canção de *Das Lied von der Erde* (*A Canção da Terra*), *Abschied* (*Despedida*), de quase uma hora, de Gustav Mahler [Flo Menezes toca e canta ao mesmo tempo mais uma vez trechos da obra de Mahler]; e Mahler chega neste mesmo acorde sem antes deixar de passar por isso [toca o acorde de Tristão presente no mesmo trecho mahleriano], que nada mais é do que um acorde de Fá menor com sexta maior acrescentada (ao invés de *sétima* maior), ou seja, Fá, Lá bemol, Dó, Ré natural, sendo que se transpusermos o Ré uma oitava abaixo [toca] e o Fá uma oitava acima [toca], temos o "acorde de Tristão". Tanto em Mahler quanto em Bach ouvimos a mesma entidade, na mesma transposição: um acorde de Dó menor com sétima maior (Dó, Mi bemol, Sol, Si natural).

Qual a razão de tal referencialidade em Berio? *Sinfonia* é visto como uma sinfonia, como o próprio título enuncia, uma sinfonia em cinco movimentos, e esboça uma evidente paráfrase da história do gênero sinfônico. No entanto, em meu novo ensaio que está para sair nos dois volumes de cerca de duas mil páginas sobre as principais teorias musicais do século XX, organizados pelos musicólogos do IRCAM,[4] revelo que esse acorde menor com sétima maior nada mais é, na realidade, que uma elucidação da verdadeira intenção do Berio: o de fazer de *Sinfonia* uma *Paixão*, não propriamente uma sinfonia. Lidamos aqui com uma Paixão que narra morte e ressurreição de um herói. Não se trata aqui, contudo, de Cristo, mas antes do líder negro norte-americano Martin Luther King, a quem a obra presta homenagem explícita. Na homenagem, a obra é explícita; em seu teor musical, a referencialidade ao gênero da Paixão é implícita. Temos o nascimento e a morte do mito nos Primeiro e Segundo Movimentos, através dos textos do Lévi-Strauss, que narram exatamente isso em *O Cru e o Cozido*, e de *O King*, orquestração da peça de câmara que Berio escreveu em homenagem a Luther King quando de seu assassinato (a morte de Luther King em *O King* se dá quando chegamos naquele Sol agudo: "King!", uma espécie de "onomatopeia" do tiro que o matou). Em seguida, no Terceiro Movimento, bem sabemos que se trata da ressurreição, o que se dá pela apropriação do Scherzo da *Segunda Sinfonia* de Mahler, intitulada preci-

---

4 Neste meio-tempo, o ensaio já foi publicado sob o título "Luciano Berio" em: Donin; Feneyrou (org.), *Théories de la Composition Musicale au XXème Siècle*, p.1095-1120.

samente *Ressurreição*. O Quarto Movimento consiste naquela prece que já mencionei anteriormente, e que nesse contexto mais nos parece uma prece dos "apóstolos" após a morte de Luther King, em que se tem o cochicho com a mobilidade máxima de terça menor. E, por fim, o Quinto Movimento constitui uma densa narração de tudo o que ocorrera antes. Assim sendo, o Quinto Movimento é, na realidade, o *Evangelho Segundo Berio*: é como se Berio estivesse narrando o nascimento, a morte e a ressurreição do mito de Martin Luther King.

Assim é que se a ideia da Sinfonia está presente nesta obra-prima de Berio, a ideia da Paixão encontra-se igualmente presente, e de modo categórico, e isso já se escancara justamente na referência àquele primeiro acorde tonal de Dó menor com sétima maior. Este acorde, ao qual tudo se direciona, está ao mesmo tempo se reportando à *Paixão Segundo São Mateus*, de Bach, e à *Despedida* (*Abschied*), de Mahler. Temos aí então uma referência musical e semântica ao mesmo tempo. Eis aí um claro exemplo de transtextualidade, reportando-se, portanto, a alguma coisa que está no passado dos "textos", e atravessando vários eixos, de Bach a Mahler, instituindo com isso uma referencialidade semântica que encontrará seu esteio no texto de *O cru e o cozido* de Lévi-Strauss e no texto de *O inominável* de Beckett, narrando, porém, em primeira e última instância, justamente a morte de Martin Luther King. Aquele acorde é, para mim, uma inesquecível lição de composição: o de como usar elementos absolutamente apreensíveis, mas que estão nos reportando a uma série de conexões musicais e semânticas de tempos remotos e atuais. Trata-se aqui de um *accord valise*, para parafrasearmos o *mot valise* de Lewis Caroll, tão caro a Joyce, outra referência fundamental para Berio: um acorde que tem dentro dele inúmeras referencialidades, apontando para diferentes direções, presentes na mente de Berio e prontas para serem captadas por aqueles que estejam em condições de desvendar tais referências e tais costuras da densa trama beriana.

Estar apto a decifrar ou não as referencialidades é uma questão crucial para a consciência compositiva em Berio, para quem a composição é uma espécie de "labirinto", que ele preferirá chamar, valendo-se do termo de seu amigo poeta Edoardo Sanguineti, de *laborinto*, uma elaboração na qual o ouvinte – e o próprio compositor – pode se perder e se achar da maneira como quiser ou puder. E nesse perder-se e achar-se, defrontamo-nos com uma concomitância de fluxos verbais dentro do *laborintus* de Berio. Quan-

do a música de Berio é vocal, estamos defronte de múltiplos elementos de significação, em geral em várias línguas, que entendemos apenas parcialmente, quer seja pela complexa concomitância mesma desses elementos, quer seja por nosso conhecimento (ou pela sua falta) diante de dada língua. A decifração das referências irá depender de nossa bagagem, de nosso dia, de nosso conhecimento das línguas em uso e de condições concretas de escuta que nos possibilitem o reconhecimento desses elementos. Berio enunciou uma frase que bem caracteriza sua estratégia em *Laborintus II*, mas que serve para compreender toda a sua poética quanto a este aspecto da recepção de sua obra, e que reproduzo aqui da forma como a lembro: "*Laborintus II* é uma obra na qual cada ouvinte ouve à sua maneira: conseguindo ou não decifrar as referências, o ouvinte poderá ouvi-la de modo diverso". A música de Berio tem a capacidade de arrebatar o ouvinte pela sua beleza, independentemente de suas referências, mas se quisermos procurar, acharemos nela um monte de coisas lá dentro. E esse tipo de preocupação fenomenológica, de que a música aconteça e funcione por si só, mas que, ao mesmo tempo, se você refletir e procurar, descobrirá um monte de coisas dentro dela, ouvindo-a de uma maneira totalmente transformada, é típico da poética beriana e bem caracteriza o que podemos chamar de transtextualidade.

Por outro lado, em meio à pluralidade verbal do tecido beriano, percebemos que o verbo advoga por uma "monofonia" para que seja entendido. Se duas pessoas falam ao mesmo tempo, já não se entende nada, ou apenas muito pouco do que se fala. O entendimento da linguagem verbal repousa na monofonia da fala, enquanto a música trilhou, ao longo da história da escritura musical, o caminho de uma simultaneidade crescente. Ou seja, se há algo que muito aproxima a música da verbalidade, há, ao mesmo tempo, também o que as distancia consideravelmente. Algo que faz com que a música seja essencialmente diversa da verbalidade, e esse algo é justamente sua busca pela simultaneidade polifônica de eventos, inclusive de textos. Isso faz com que música e texto sejam acometidos por certo deslize nos níveis de significação. A música não se apresenta *pari passu* com a estrutura verbal e é incapaz de representar de uma maneira única e inequívoca certo texto, pois sua relação é equívoca e ambivalente em relação ao texto e ao Verbo, justamente por fazer prevalecer níveis de simultaneidade, em contraposição ao verbo e à necessária monofonia para sua compreensão. A

simultaneidade do verbo reside nas significações implícitas do significado em seus múltiplos desdobramentos (algo, no entanto, também presente nas formulações musicais, pelas vias daquela referencialidade transtextual de que tratamos), mas esse significado necessita ser, para que seja entendido, enunciado de maneira monofônica, enquanto a música, quando lida com o verbo, tende a destruir ou relativizar o significado verbal, em face principalmente dos níveis de simultaneidade do tecido musical. E é assim que emerge o significado múltiplo e propriamente *musical*, que é da ordem das simultaneidades.

Toda esta problemática fez com que Berio enxergasse o texto musical como essencialmente pluridimensional, e essa pluridimensionalidade será relativizada conforme a cultura e o contexto cultural. Há uma interessantíssima passagem, presente em vários textos de Berio, na qual reporta-se mais uma vez a Roman Jakobson para elucidar essa relatividade de sistemas e significações no bojo dessa "contextualidade" a que nos referimos: "O próprio Jakobson já havia expresso algo de análogo quando escreveu que o aparato linguístico inteiro – dimensão fonética, fonológica, retórica e sintática da linguagem – contribui para o processo poético, e não apenas os versos, os metros, as rimas, as simetrias e os paralelismos". Berio afirma aqui que o próprio texto é pluridimensional, e se o é, podemos imaginar quanto mais não seja a própria música, considerada como *texto*. E continua: "Isso implica que as prioridades das funções poéticas e, em nosso caso, das musicais, devem ser novamente selecionadas, reinventadas e combinadas a cada vez", o que irá depender da visão e da cultura, bem como da situação cultural daquela dada articulação linguística. E acrescenta, com sua costumeira ironia: "Jakobson dá um notório exemplo de um missionário na África que tentava convencer um grupo de indígenas a não andarem pelados por aí: 'Mas você também está nu', responderam-lhe, apontando para o seu rosto [do missionário]", ao que responde o missionário: "'Mas apenas é minha cara que está pelada', ao que então disseram os indígenas implacavelmente: 'Você vê? Para nós, a cara está por toda parte'." [risos na plateia]

Nesse episódio bem-humorado e pitoresco a que Berio se referia tão comumente, ele acaba por demonstrar a relatividade desse pluridimensionalismo, conforme a leitura que se faz de acordo com seu contexto cultural específico. Aquilo que é o "pelado" para você pode não ser o "pelado" para outro homem de outra cultura... Um muçulmano sectário, por exemplo,

vai achar que até mesmo a cara realmente está pelada e, quando se tratar de mulheres, irá exigir que cubram seus rostos...

***

À guisa de conclusão, gostaria de abordar como Berio, a partir desta problemática em torno do entendimento do texto verbal na música enquanto texto, procurou diagnosticar quais seriam as possibilidades de interação da música com o texto. E foi assim que chegou à conclusão de que existem, na história da música, basicamente três tipos de afrontamentos da composição com o texto. O primeiro ocorre tipicamente durante a Idade Média e se faz presente até a Alta Renascença e diz respeito ao uso de um texto de origem comum, tal qual o ordinário da Missa. Quando se ouvia uma música vocal naquele período, já se conhecia e, por conseguinte, já se sabia o texto que iria ser entoado pelos cantores. Todos conheciam as palavras que seriam cantadas em um *Kyrie*. Tal fato – qual seja: o conhecimento prévio e tácito do texto cantado – deu margem para que os compositores pudessem dar livres asas à invenção polifônica, a ponto mesmo de chegar a "desrespeitar" o texto, pois, mesmo desconsiderando sua inteligibilidade, seu conhecimento era previamente garantido pela origem comum desses textos. Isso deu luz às grandes obras polifônicas da Alta Renascença, as mesmas que, à época da Camerata Fiorentina de Caccini, Peri e mesmo de Monteverdi, seriam classificadas como sendo um *laceramento della poesia*, ou seja, uma *dilaceração da poesia*. Não se tem mais a inteligibilidade do texto, que passa então em grande parte a ser ininteligível no canto. Em meio à densa trama verbal do canto polifônico, o que se tem como transparente é o contraponto das vozes, das notas, não o Verbo.

O segundo grande momento histórico da relação música/texto, segundo Berio, é quando se dá a busca por um *isomorfismo* entre texto musical e texto verbal. É o que ocorrera tipicamente no Romantismo, e o ápice desse processo se dá com o *Lied* alemão ou com o *Lied* romântico. A música busca representar ou expressar a veracidade do texto e de seus significados. Quando o compositor romântico elege um dado texto, o faz com o intuito de transpassar a verdade sonora mais genuína daquele texto. Quando Schumann elege o texto de um Heine, de um Eichendorff, quando Beethoven escolhe uma poesia de Goethe, ou mesmo quando Schumann e Schubert e outros

selecionam *o mesmo* texto de Goethe, fazem-no com a crença e a convicção, cada qual, de que estavam compondo, do ponto de vista sonoro, a representação musical máxima, portanto musicalmente isomórfica, daquele dado texto. Mas aí surge um grande paradoxo irônico: como é que explicamos o mesmo texto de Goethe usado isomorficamente em músicas tão distintas quando empregado por Hugo Wolf, Schubert, Beethoven e outros, cada qual com sua genuína "verdade musical" diante daquelas mesmíssimas palavras? Se o isomorfismo é possível, como é que seriam possíveis musicalizações do texto que sejam tão diversas em Schubert, Hugo Wolf e outros em relação a um *mesmo* texto? O isomorfismo, aponta Berio, é uma ilusão: a ilusão de uma relação inequívoca entre texto e música.

E, curiosamente, se levarmos às últimas consequências essa visão de Berio, veremos que no século XX ainda existiram dois outros momentos em que tal busca isomórfica é revisitada. Um deles é claramente o caso Pierre Boulez. Toda a teoria de Boulez que diz respeito ao texto como *centro e ausência* do tecido musical revela-se como uma espécie de resgate da pretensão isomórfica, na medida em que se pretende absorver o texto de tal maneira que este mesmo texto já pode até mesmo se fazer ausente da trama musical, sem que para isso deixe de, subcutaneamente, impregnar a textura ou escritura musical. O texto alimenta a música sem estar nela necessariamente, ou factualmente, presente. Ao início de *Don*, por exemplo, primeira peça de *Pli selon pli*, Boulez faz enunciar apenas a primeira linha da primeira estrofe do poema de Mallarmé, e ao final de *Tombeau*, concluindo a obra como um todo, o soprano volta a enunciar a última linha do mesmo poema. Mas tudo o que acontece no entremeio, entre a primeira e a última linha do poema, como que se perde em *Don* e em *Tombeau*; os três movimentos intermediários de *Pli selon pli* utilizam-se de outros poemas do próprio Mallarmé, mas aquele poema inaugural da obra, e que serve tanto para *Don* quanto para *Tombeau*, só é enunciado muito parcialmente, com suas linhas inicial e derradeira. De resto, todo o poema consiste, nas intenções de Boulez, no centro do tecido musical, mas deste se ausentando. O isoformismo é aqui revisitado de tal forma que o próprio texto sequer encontra-se presente, de tal forma que a música toma o lugar do texto enquanto sua mais genuína representação. Trata-se, pois, da mesma ilusão isomórfica romântica, mas, ao mesmo tempo, também de uma interessante solução, na medida em que, a rigor, não se tem algum "tratamento" do texto, em face

da ausência do poema. A abstinência textual relativiza, por assim dizer, o erro isomórfico.

Um outro momento do isomorfismo se dá quando a poesia concreta brasileira foi visitada nas obras de Willy Corrêa de Oliveira e de Gilberto Mendes. Ambos buscavam, explicitamente, um isomorfismo musical com os textos elegidos desses poetas (Augusto e Haroldo de Campos; Décio Pignatari; meu pai, Florivaldo Menezes; e outros). E tais feitos são igualmente ilusórios, pois, da mesma forma como Gilberto Mendes elegeu a poesia *Beba coca-cola* de Décio e compôs a obra-prima coral que bem conhecemos, este mesmo poema poderia ter sido "musicado" de milhões de outras maneiras, por outros compositores ou por ele mesmo! O isomorfismo, ainda que interessante, revela-se como paradoxal e ilusório.

Essa visão crítica quanto ao isomorfismo nos leva à terceira maneira de afrontamento da música com o texto segundo a visão de Berio, e que corresponde à própria maneira como o próprio Berio aborda o texto verbal em sua obra: a música como veículo de *análise* do texto, em que o texto será enfocado por diversas formulações musicais, e isto no interior *de uma mesma obra musical*. Cada vez que a música afrontar o texto, ela irá apontar para caminhos distintos, suscitando outros possíveis tratamentos musicais do mesmo texto. Típico exemplo dessa postura múltipla da música em relação ao texto, como uma espécie de *polimorfismo*, é sua obra *Circles*, constituída de cinco partes, A-B-C-B'-A'. E por que consideramos sua forma como cíclica? Porque a obra elege como texto três poemas de e. e. cummings, poeta radical americano que era muito apreciado por Berio, e esses três poemas habitam as três primeiras partes (o primeiro poema em A; o segundo poema em B; e o terceiro poema em C). As quarta e quinta partes reutilizam então, respectivamente, os poemas das partes B e A, ciclicamente. Porém, quando a quarta seção B' retoma o segundo poema, o faz de modo musicalmente diverso, da mesma maneira como a revisita do primeiro poema na última parte A' é musicalmente diversa de seu tratamento musical tal qual ocorre na primeira parte da obra. O segundo poema, revisitado na quarta seção B', recebe tratamento musical semelhante à primeira seção A, enquanto o primeiro poema, ao ser retomado na última seção A', recebe tratamento musical semelhante à segunda seção B, num curioso entrelaçamento das dimensões musical e poética. Se do ponto de vista dos textos utilizados temos um ciclo, musicalmente temos uma outra direcionalidade, e dois dos três poemas uti-

lizados submetem-se a tratamentos musicais contrastantes e entrecruzados, enquanto o terceiro poema, o mais radical deles do ponto de vista poético, aparece com um único tratamento musical bem ao centro da obra.

Um outro exemplo deveras radical é o de *La Vera Storia* (*A Verdadeira História*), ópera em dois atos de Berio com libreto de Italo Calvino. Berio emprega o texto do Calvino no Primeiro Ato. Entretanto, no Segundo Ato, quando se espera a continuidade da narratividade verbal, temos, contrariando toda a história do gênero operístico, o retorno praticamente do mesmo texto, porém com tratamento musical totalmente distinto. Trata-se da única ópera na história do gênero na qual o libreto se repete de um Ato para o outro. Ainda que com pequeníssimas variações contextuais e mínimos ajustes, o texto do Segundo Ato é o mesmo do Primeiro. Estamos diante de uma ideia absolutamente genial, um verdadeiro achado! E outro exemplo que me ocorre nesse momento é *A-Ronne*, obra para oito vozes (versão original: para cinco vozes) baseada em texto homônimo de Edoardo Sanguineti, em que o poema de Sanguineti é revisitado por Berio cerca de vinte e três vezes, sempre com tratamento musical diferente. Toda vez que o texto recomeça, recomeça de outra maneira, totalmente distinta da anterior, deflagrando a possibilidade quase infinita de releitura musical do texto. E outro exemplo ainda, "clássico", é justamente a *Sequenza III* para voz, na qual um mesmo texto (de Marcus Kutter), que consiste em uma poesia diagramada em um quadrado verbal, suscetível a diversas leituras possíveis, é relido pela música das maneiras as mais variadas durante os seus cerca de sete minutos. O texto, quando entoado pela música, verte-se em um caleidoscópio.

***

Creio que me foi possível abordar alguns dos aspectos cruciais da escritura beriana em relação à palavra, revelando sua plena consciência com relação ao fenômeno linguístico de suas estruturações mais básicas, fonéticas e fonológicas, a suas estruturações mais complexas, tal como estas se nos apresentam no nível semântico e transtextual. Berio foi um dos compositores mais geniais da história da música com relação a isso. Sua consciência acústica e, concomitantemente, do fenômeno linguístico enquanto totalidade expressiva do verbo, e ao mesmo tempo sua clara visão de que a música se comporta como um *Texto*, como uma *Escritura*, mas que, quando defron-

tada com o texto verbal, deixa aflorar vieses muito diferentes em sua relação com o Verbo, revelam-se como uma de suas mais notáveis contribuições.

Agradeço muito a atenção de todos e, diante de nosso tempo escasso, abro para alguma questão do público.

Debate público

Yara Caznók: Como você vê a questão dos melismas? Na música da antiguidade, os melismas foram usados como tratamento musical da voz monofônica, ou seja, instituíram um tratamento musical do Verbo sem fazer apelo ao tecido polifônico que, segundo você, tipifica a música em contraposição à linguagem falada...

Flo Menezes: O caminho a uma cada vez maior simultaneidade de camadas, de índole polifônica, deu-se ao longo de 800 anos de escritura musical, mas tua questão é das mais interessantes. Recentemente, em uma de minhas 13 emissões radiofônicas dentro da série Ideias Musicais da Rádio Cultura, abordei o tema "Grandes Polifonias", e assim iniciei o programa: "Caros ouvintes, ouçamos um exemplo de música polifônica!" Seguiu-se, de modo provocativo, não uma música polifônica, mas um cantochão, um canto gregoriano. Certamente, aquele que ouvia a emissão e que possuía conhecimentos musicais deve ter indagado: "O que esse Flo Menezes está fazendo? Dando exemplo de música polifônica tocando um canto gregoriano totalmente monofônico?" E prossegui ao término do exemplo: "Isso que vocês acabaram de ouvir é o primeiro exemplo de polifonia". Por quê? Expliquei: porque ali já se fazia presente uma clara distinção entre o nível verbal e o nível musical! Na medida em que os melismas fazem a melodia se desprender da trama verbal, estendendo radicalmente as vogais da palavra no tempo, existe uma reivindicação do nível musical que se distingue da inteligibilidade do verbo. E ali existe já um princípio de "polifonia", uma polifonia que não é de ordem musical, mas que deita raízes na dicotômica relação da música com o texto. Eu diria mesmo que essa ambivalência música/texto tem suas origens já nos primórdios mais arcaicos da escritura musical justamente através do melisma, que é na verdade um protomodelo de polifonia, mesmo sendo ainda essencialmente monofônico.

Obrigado a todos pela atenção.

Referências bibliográficas

MENEZES, Flo. Luciano Berio. In: DONIN, Nicolas; FENEYROU, Laurent. (org.). *Théories de la Composition Musicale au XXème Siècle*, v.2. Lyon: Symétrie, 2013.

______. Un Essai sur la Composition Verbale/Electronique "Visage" de Luciano Berio, *Quaderni di Musica Realtà*, n.30*. Modena: Mucchi Editore, 1993.

JAKOBSON, Roman. *Kindersprache, Aphasie und allgemeine Lautgesetze*. Frankfurt am Main: Surhkamp Verlag, 1969.

Berio e o virtuosismo instrumental: as *Sequenze*

Helen Gallo

Abordar a questão do virtuosismo instrumental dentro da vultosa obra de Berio é tratar, obrigatoriamente, das *Sequenze* – plural italiano para *Sequenza* (*Sequência*, em português), a forma utilizada pelo compositor para nomear individualmente cada peça. As *Sequenze* são uma série de peças virtuosísticas destinadas a instrumentos solistas, inclusa uma para voz feminina, escritas ao longo de mais de quatro décadas. O ciclo se inicia com a *Sequenza I*, para flauta, composta em 1958, e é concluído com a *Sequenza XIV*, para violoncelo, terminada em 2002, ano anterior ao falecimento de seu autor. Um traço bastante interessante desse conjunto de obras é que cada uma delas nasce do relacionamento interpessoal de Berio com os instrumentistas a quem ele dedicou e destinou tais composições. Berio afirmava que "compor para um virtuoso [...] apenas é válido, hoje em dia, como consagração de uma relação particular entre compositor e intérprete, como testemunho de uma relação humana".[1]

As *Sequenze* de número I, II e III – para flauta, harpa e voz, respectivamente – são escritas em notação proporcional, o que evidencia a busca de Berio, na época em que elas foram concebidas, por estratégias compositivas alternativas ao serialismo integral, cujas bases já se mostravam profundamente estremecidas. Em *O Alter Duft*, uma de suas conferências que consta no livro *Remembering the Future*,[2] o compositor italiano questiona: "é possível promover uma relação de reciprocidade entre procedimentos

1 Berio, citado em Bosseur, *Revoluções Musicais*, p.144.
2 Cf. Berio, *Remembering the Future*, p.79-98.

sistemáticos e aleatórios?".[3] A isto ele responde afirmativamente. Para Berio, a construção musical deveria conter desordens locais e momentâneas que interagissem com regularidades temporárias, sincronias, recorrências e simetrias, dispostas em oposição binária. Ou seja, obra aberta e obra fechada deveriam alternar entre si e se tornarem até mesmo indissociáveis. A partir disso, Berio pôde "pensar musicalmente em termos de processo e não de forma ou de procedimento".[4]

Devido ao descontentamento de Berio com os resultados de performance da *Sequenza I*, em 1992 o compositor substituiu a notação proporcional da primeira versão pela escrita tradicional. Como quer que seja, embora a *Sequenza I* tenha sido revisada décadas depois de sua concepção, o uso da notação proporcional, um tipo de escrita que confere mais liberdade ao instrumentista, evidencia o *moto* das *Sequenze*: a ressignificação da atuação do intérprete, que deixa de ser mero reprodutor e é colocado, segundo Jean-Yves Bosseur, "no meio da ação, no interior da obra, com uma notação que exige dele uma série de iniciativas e tende [...] a transformá-lo, segundo a expressão de Mallarmé, 'num operador'".[5]

No universo das *Sequenze*, Berio aprofundou aspectos técnicos e específicos dos instrumentos musicais na ambiência de suas naturezas, sem buscar destruí-los ou inventá-los. O compositor italiano acreditava que não se deveria almejar a invenção de instrumentos, mas sim contribuir para a evolução deles e da música em si, pois expressam suas próprias heranças e histórias.[6] Assim, seria premente compreender e apreciar o desenvolvimento das técnicas e os modos de construção instrumentais ao longo dos séculos.

Além disso, Berio considerava necessário estabelecer um diálogo com os instrumentos musicais, de forma a não encará-los como meros reprodutores de som, ignorando-se assim a sua história. Ele afirmava que um instrumento é por si mesmo parte da linguagem musical, e que um compositor não deveria "desenhar bigodes na Mona Lisa".[7] Isto porque

3 Ibid., p.88.
4 Berio, *Entrevista sobre a Música Contemporânea*, p.53.
5 Bosseur, *Revoluções Musicais*, p.44.
6 Berio, *Remembering the Future*, p.26-28.
7 Berio, *Entrevista sobre a Música Contemporânea*, p.78-79.

> os instrumentos [...] são os depositários concretos da continuidade histórica e, como toda ferramenta de trabalho [...], eles têm uma memória. Eles carregam consigo traços das mudanças musicais e sociais e das molduras conceituais nas quais foram desenvolvidos e transformados. Os sons produzidos por teclas, cordas, madeira e metal são, por sua vez, todos eles ferramentas do conhecimento e contribuem para produzir a ideia em si.[8]

O título das composições, *Sequenza*, advém do fato de que a maioria das peças – com exceção das peças de número III e V, que abordarei mais adiante – possui como característica comum o desenvolvimento melódico de uma sequência de campos harmônicos, os quais desencadeiam outros aspectos musicais. Este é um dos traços unificadores dessa série de obras. No caso das *Sequenze* para instrumentos monódicos, a concepção inicial beriana, inspirada nas polifonias latentes de Bach, visava a explorar as possibilidades polifônicas da melodia de modo literal, conforme observamos na declaração do próprio Berio:

> Eu queria alcançar uma forma de audição tão fortemente condicionante que pudesse constantemente sugerir uma polifonia latente e implícita. O ideal, portanto, eram as melodias "polifônicas" de Bach.[9]

Embora inspirado por Bach, de maneira nenhuma Berio quis reproduzir *ipsis litteris* as polifonias latentes desse compositor. Isto seria tarefa impossível, pois Berio considerava essas melodias bachianas intrinsecamente ligadas ao momento histórico em que tinham sido pensadas, e cada melodia contém em si a história de todas as melodias que a antecederam. Assim, não teria nexo nenhum compor um tipo de reprodução literal dos moldes bachianos; no entanto, a experiência de Bach o instigou a perseguir esse resultado. Em uma escuta atenta à *Sequenza I*, por exemplo, é possível percebermos o modo como Berio fragmenta as sonoridades e como essa

---

8 Berio, *Remembering the Future*, p.25. Em inglês no original: "*the instruments* [...] *are the concrete depositories of historical continuity and, like all working tools* [...], *they have a memory. They carry with them traces of the musical and social changes and of the conceptual framework within which they were developed and transformed. The sounds produced by keys, strings, wood and metal are in turn all tools of knowledge, and contribute to the making of the idea itself*".

9 Berio, *Entrevista sobre a Música Contemporânea*, p.84.

fragmentação resulta em uma filigrana sonora, constituída por pequenos "fios de sons" que se entrecortam, se entremeiam e que, por fim, sugerem ao ouvinte a escuta polifônica.

O *virtuosismo* se constitui também como elemento unificador das *Sequenze*. Da mesma forma que para Berio os instrumentos têm em si incorporada a história não só de sua evolução, mas também da linguagem musical, compor para um instrumento solista é lidar inelutavelmente com a questão do virtuosismo instrumental. No caso de Berio, é não somente lidar com esse aspecto, mas também analisar a trajetória histórica da própria figura do virtuose e do repertório destinado aos instrumentos solistas. Para ele, "o virtuosismo nasce [...] de um conflito, de uma tensão entre a ideia musical e o instrumento, entre o material e a ideia musical".[10]

Dentro deste âmbito, Berio apontou a existência de duas possibilidades. A primeira delas é o virtuosismo tipificado pela obra de Paganini, na qual as preocupações técnicas e os estereótipos de execução suplantam as ideias musicais. Neste contexto, é imediato nos remetermos à figura do virtuose e à sua ascensão no período romântico: ele era personificação do sublime, do sobre-humano, da transcendência dos limites do próprio Homem e aquele que possuía até mesmo conexões com o mundo sobrenatural, dependendo do assombro que causavam suas habilidades.

Entretanto, foi por meio dessa visão que emergiu o virtuosismo "oco", circunscrito a *tours de force* que possuíam o objetivo único de demonstração das habilidades técnicas dos instrumentistas e as competições entre eles. O público passou a ir a recitais para *assistir* a uma performance e não para *ouvir* música – ou seja, o foco se deslocou do *ouvir* para o *ver*. Este tipo de virtuosismo foi severamente criticado pelos defensores da chamada música séria, principalmente por Schumann e, posteriormente, Brahms (Liszt, embora virtuose exímio, era exceção à regra).

Berio estabeleceu uma comparação entre o homem romântico e o atual. Para ele, "o homem romântico era circundado por uma natureza misteriosa e impassível. O homem de hoje é circundado por uma cultura igualmente misteriosa e substancialmente hostil [...]".[11] A partir disso, poderíamos inferir que, diferentemente do homem romântico, o homem hodierno busca

10 Ibid., p.76.
11 Ibid., p.125.

não mais a contemplação do sublime, mas sim adentrar e acessar esses campos misteriosos – e assim o faz por meio do pensamento. E é exatamente na esfera da elaboração compositiva que Berio propõe a segunda possibilidade no campo do virtuosismo: a tensão que para ele tipifica o virtuosismo que lhe agrada decorre do fato de a novidade e a complexidade do pensamento musical proporem mudanças na relação com o instrumento, inclusive com alguma solução técnica inédita. Isso exige do intérprete um nível altíssimo de virtuosismo intelectual, não somente aquele de caráter técnico. Com Berio, o instrumento musical ressurge como mediador da especulação musical, mas não é ele o instrumentista virtuoso, tal como em Chopin, Liszt ou Paganini: ele redimensiona a figura do intérprete, transformando-o em um músico que é capaz de transitar "dentro de uma ampla perspectiva histórica e de resolver as tensões entre a criatividade de ontem e de hoje [...]. Um intérprete cujo virtuosismo é, acima de tudo, um virtuosismo consciente".[12]

Mesmo sendo um fator evidente e imediato no universo das *Sequenze*, o confronto com o virtuosismo propicia a Berio conceber um diálogo entre o virtuose e seu instrumento que concomitantemente repensa e ressignifica a historicidade do instrumento musical em si. Segundo o compositor, esse diálogo é estabelecido com a dissociação de comportamentos para depois reconstruí-los, transformados, em unidades musicais.

Antes de seguirmos para questões comuns à maioria das *Sequenze*, é importante pontuarmos que essa dissociação de comportamentos resultou no que podemos observar nas *Sequenze III* e *V*, fundamentalmente dramatúrgicas. A *Sequenza III* resulta da instrumentalização da voz, que deixa de ser, conforme as palavras do próprio compositor, "um instrumento de autor, que logo depois de ser tocado é guardado no estojo",[13] para ter nela incorporados todos os comportamentos da vocalidade cotidiana.[14] Como contraponto à questão da instrumentalização da voz, temos a *Sequenza V*, para trombone, que faz referência ao *clown* Grock[15] e percorre o caminho

12 Ibid., p.77.

13 Ibid., p.80.

14 Cf. texto da conferência de Flo Menezes, integrante deste volume, que trata sobre as relações entre Berio e a palavra, fundamentais para a compreensão da *Sequenza III*.

15 Charles Adrien Wettach (1880-1959), suíço que ficou famoso como o *clown* Grock, costumava incluir música em suas performances. Começou sua carreira em cabarés e circos, mas depois foi para as salas de concerto e chegou a ser o *entertainer* mais bem pago de sua época. No final de sua vida, residiu na Itália, onde trabalhou na televisão pouco antes de falecer.

oposto ao da *Sequenza III*: consiste na vocalização do instrumento. Nela, constatamos a ocorrência constante de alturas específicas (ou uníssonos) e o afastamento, *poco a poco*, desse estágio, por meio de articulações periódicas.

Na realidade, podemos observar na *Sequenza V* um aspecto que permeia, *grosso modo*, as *Sequenze* para instrumentos monódicos: a dicotomia entre reiteração de altura/uníssono e articulações periódicas, as quais inserem perfis que adensam o texto musical. A recorrência da repetição de notas com uma altura específica é constantemente substituída por alturas com durações longas, às quais se opõem perfis angulosos – e, portanto, que fazem oposição a essa longas durações. Essa concatenação propicia que, na escuta global, o ouvinte construa um discurso polifônico formado pelo embate entre essas durações longas e os perfis que adensam a escritura.

Voltemos aos perfis que se opõem aos uníssonos ou às alturas com longas durações. Neles se encontra o ponto-chave do olhar beriano sobre a questão do virtuosismo e como ele o transforma em sua escritura. Berio faz uso de gestos instrumentais, entretanto ele os apresenta esfacelados. Embora seja possível reconhecê-los – isto porque o gesto instrumental nada mais é que um arquétipo e sua historicidade, indissociável[16] –, o que se tem são as inevitáveis associações a todo o repertório daquele instrumento específico,

Apesar de Grock ter sido mundialmente famoso, é provável que Berio tenha conhecido mais profundamente o seu trabalho por meio de suas performances nas emissoras italianas.

16 De acordo com a obra *Matemática dos afetos* de Menezes, a *figura*, juntamente com a *textura* e o *gesto*, são tipos de organização do material musical que se apresentam à percepção do ouvinte. A *textura* é a configuração mais neutra, constituindo uma "trama em que se anulam as figuras e a percepção se ampara em uma noção de conjunto de tipo estatístico ou estocástico, [...] o fundo da figura, e quando sozinha, *o fundo da figura sem a própria figura*" (ibid., p.58, grifos do autor). Já a *figura* "perfila a ideia local, circunscreve-se de um modo quase autônomo em um tempo relativamente delimitado, instaura um conhecimento de certa *saliência* no tecido textural. Ao contrário da textura, que pode se referir a uma considerável extensão do contexto musical, a figura é local e temporalmente circunscrita [...], destaca-se no fundo neutro e reveste-se de potencialidade gesticulatória" (ibid., p.62). A figura consiste um *perfil* e um *contorno*, e pode se tornar *gesto*, que é "figura historicizada, imbuída de referencialidade a ela mesma" (ibid., p.65). Ferraz, em *Música e repetição*, p.161, assevera que a partir desses três aspectos podemos distinguir "três espaços hápticos: a textura ou 'devir-táctil' da escuta; a figura ou 'devir-arquitetônico e visual'; e o gesto ou 'devir-símbolo'. Em cada um desses devires sensíveis da escuta musical, um ritornelo – motívico, rítmico, gestual – demarca um território, tornando expressiva e sensível a escuta e não o som em si". Neste contexto de reflexões, os apontamentos de Ferneyhough no artigo Form-Figure-Style: an intermediate assessment possuem fundamental importância, pois estimularam, em grande medida, ambos os autores citados a discutir tais aspectos musicais.

mas plenamente ressignificado. Ao mesmo tempo em que é, ele também não é. Neste contexto, vale trazer à memória a ideia exposta por Berio em sua conferência *Forgetting Music*, também integrante de *Remembering the Future*,[17] de que "as técnicas de performance, os instrumentos musicais e os espaços para performance são relicários para a memória, tanto ou mais do que as próprias obras musicais em si".[18] Ao passo que mantém intocados os instrumentos musicais em si, fazendo uso deles de forma convencional – ou seja, sem buscar recursos que fujam de suas naturezas –, Berio desconstrói o gesto musical instrumental que também faz parte da historicidade do próprio virtuosismo.

No contexto dos instrumentos polifônicos, tais como o piano, o acordeão, o violão e a harpa, é importante salientar que a polifonia almejada pelo compositor se concretiza no plano das ações.[19] As oposições entre sons longos e gestos esfacelados do universo monódico se transmutam em oposições por camadas, o que não impede o compositor de inserir, da mesma maneira, os gestos instrumentais "esquartejados".

Na *Sequenza IV*, para piano, é possível ouvirmos a clareza de planos de ações a que se refere Berio: o pedal tonal ou *sostenuto* forma a camada de ressonância da obra, que é entrecortada por gestos rápidos e ricos em articulações, constituintes de outra camada. É importante destacar como é fundamental o uso do pedal tonal nesta *Sequenza*. Apesar de integrar os pianos desde o século XIX, é com a vanguarda do Pós-Segunda Guerra Mundial, especialmente nesta obra, que seu uso se torna frequente.

Estes são alguns dos aspectos possíveis de serem ressaltados no universo das *Sequenze* de Berio. É importante termos em mente que ele atingiu o seu grande objetivo, maior até mesmo que a escuta polifônica, que é pensar musicalmente com o intuito de transformar o próprio desenvolvimento histórico – ou evolução, como o compositor preferia – dos instrumentos. Neste campo, o virtuosismo é um meio, não um fim em si, mediante o qual, partindo do objetivo da escuta polifônica, Berio destrói o gesto instrumental e

---

17 Cf. Berio, *Remembering the Future*, p.61-78.

18 Ibid., p.62. Em inglês no original: "*Performance techniques, musical instruments, and performing spaces are also shrines to memory, as much and often more so than musical works in themselves*".

19 Berio, citado em Cardassi, Sequenza IV de Luciano Berio: estratégias de aprendizagem e performance.

o reconfigura num novo todo, que é, consequentemente, ressignificado. Ao mesmo tempo em que preserva o instrumento, Berio esfacela o gesto e, ao dilacerá-lo, acrescenta ainda mais memórias aos relicários de nossas mentes. Berio conseguiu fazer, por meio de suas *Sequenze*, que o instrumentista – e mesmo os estudiosos que com elas se deparam – crie uma nova visão do próprio *métier* e do próprio instrumento de trabalho, e repense sua própria atuação e seu lugar como intérprete como um todo.

Referências bibliográficas

BERIO, Luciano. *Entrevista sobre a Música Contemporânea*. Realizada por Rossana Dalmonte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.

______. *Remembering the Future*. London: Harvard University Press, 2006.

BOSSEUR, Jean-Yves. *Revoluções Musicais*: A Música Contemporânea depois de 1945. Lisboa: Editorial Caminho, 1990.

CARDASSI, Luciane. Sequenza IV de Luciano Berio: estratégias de aprendizagem e performance. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.14, 2006, p.44-56.

FERNEYHOUGH, Brian. Form-Figure-Style: an intermediate assessment. *Perspectives of New Music*, v.31, n.1,Winter 1993, p.32-40.

FERRAZ, Silvio. *Música e repetição*: a diferença na música contemporânea. São Paulo: Editora da PUC, 1998.

MENEZES, Flo. *Matemática dos afetos*: Tratado de (Re)composição Musical. São Paulo: EdUSP, 2013.

Ricorrenze: do objeto sonoro ao gesto musical

Sergio Kafejian

A presente conferência tem como objetivo propor uma análise da obra *Ricorrenze* de Luciano Berio a partir da aproximação entre a fonologia e a música. Para isso, partimos do conceito de gesto musical – comumente associado ao trabalho do compositor italiano – para estabelecer as conexões entre as construções estruturais de *Ricorrenze* e a fonologia.

Gesto musical

O conceito de gesto musical, assim como trabalhado por Luciano Berio, faz parte das poéticas musicais surgidas nos processos de evolução das técnicas do serialismo integral. Essas poéticas buscaram criar estratégias de construção musical que de alguma forma suplantassem as dificuldades criadas pelas técnicas seriais no tocante ao dado fenomenológico. Desta forma, o conceito de gesto musical enquanto elemento composicional busca resgatar tanto os dados da percepção quanto os elementos comunicacionais da prática musical.

Estruturalmente o gesto musical pode ser compreendido como uma *Gestalt* sonora, cuja apreensão global é imediata e a partir da qual o discurso musical se construirá. Podemos pensar o gesto musical simplesmente enquanto uma ação puramente física, mecânica, que liga uma ação fisiológica a um som. No entanto, se formos pensar o gesto musical enquanto o ato de suscitar uma comunicação, entramos em uma esfera de significações que nos permitem refletir acerca dele a partir de diversos ângulos:

a) Gesto musical enquanto modos de fazer musical, enquanto técnicas de construção musical de um gênero, período ou cultura, como, por exemplo, os gestos musicais do período barroco, da música chinesa ou da música africana.
b) Gesto musical enquanto historicidade, enquanto elemento portador de significações históricas. Neste caso, *Gestalts* sonoras se associam a gestos codificados do repertório de uma dada cultura, restando ao compositor assumir essas significações contidas no gesto e tomar uma posição crítica perante a história que ele contém.
c) Gesto musical enquanto um retorno à origem da música, enquanto um retorno ao sentido implícito presente na entonação da palavra – ou ainda como um resgate da expressão mais primária da intenção comunicativa, seja ela musical ou verbal. Dessa forma, o gesto musical se institui enquanto um resgate radical da comunicabilidade e da expressão comunicativa.
d) Gesto enquanto entonação, enquanto liberação e mobilização de emoções, enquanto expressão de estados psíquicos.
e) Gesto enquanto retorno a uma ur-expressão, a uma fonte primeira da expressividade.

Berio e a fonologia

A base conceitual desta proposta analítica desenvolveu-se a partir das teorizações propostas por Flo Menezes em seu livro *Luciano Berio et la phonologie: Une Approche Jakobsonienne de son oeuvre* (1993), no qual o compositor brasileiro propõe uma aproximação entre os dados estilísticos da obra do compositor italiano e o domínio da linguística e da fonologia da linguagem. Dessa forma, Menezes nos mostra o quanto o compositor italiano se alimentou dos estudos realizados pela linguística para elaborar seus projetos composicionais. Destarte, fazendo uso de algumas ferramentas da fonologia,[1] iremos propor uma breve análise dos processos de construção musical de *Ricorrenze*.

1 Por fonologia entendemos o ramo da linguística que estuda o sistema sonoro de um idioma.

Interessa-nos aqui especificamente o estudo empreendido pela fonologia que procura compreender como os *fones* (sons) se organizam dentro de uma língua de forma a dar origem aos fonemas, que podemos entender como as unidades mínimas capazes de portar significações. A fonologia nos mostra que a criação de sentido e significação dos fones e dos fonemas se dá a partir de oposições binárias, tanto nos níveis locais quanto nos globais – no caso da linguagem oral, a oposição entre consoante/vogal, vogal aberta/vogal fechada, sílaba/sílaba, palavra/palavra, frase/frase etc. Desta forma, o sentido e a significação se constroem aos poucos, a partir da combinatória dos diversos sons disponíveis em uma dada língua. Assim, sons se combinam com sons de forma a originar fonemas, fonemas se combinam com fonemas de forma a originar palavras, palavras se combinam com palavras de forma a originar frases, frases se combinam com frases de forma a originar períodos, períodos se combinam com períodos de forma a originar discursos e assim por diante. Não existe um sentido intrínseco em nenhuma destas instâncias – som, fonema, palavra, frase, período, discurso –, mas sim um jogo de interação entre todos estes elementos constituintes da cadeia da comunicação. Como exemplo, em português, podemos pensar na seguinte frase: "amanhã vou compor".

O *fone* /A/ se associa ao /M/, dando origem ao /AM/; o /AM/ se associa ao /Ã/, dando origem ao /AMÃ/; o /AMÃ/ se associa ao /NH/, dando origem ao /AMÃNH/, que se associa ao /Ã/ para, finalmente, dar origem à palavra /AMÃNHÃ/. Esta simples palavra precisou de quatro oposições binárias para obter sua significação provisória, e esta significação /amanhã/ irá se associar a uma nova significação provisória /vou/, que por sua vez se institui a partir de três oposições binárias: /v/, /o/ e /u/. Destarte, a simples frase "amanhã vou compor" se institui a partir de 15 oposições binárias (entre sons, entre fonemas e entre palavras). E, no entanto, ainda irá se associar, por oposições binárias, a outras frases, que irão incessantemente atualizar seu significado:

– Amanhã vou compor, pois estou com uma encomenda para entregar.
– Amanhã vou compor a banca de doutorado do aluno X.
– Amanhã vou compor, pois não vejo a hora de iniciar minha nova peça.

Mas de que maneira essas análises do campo da fonologia podem nos oferecer ferramentas de compreensão para abordar a obra de Luciano

Berio? Sabemos da importância das experiências levadas a cabo pelo mestre italiano nos estúdios de música eletroacústica, nas quais teve a possibilidade de explorar a fundo as construções e desconstruções de sentidos, significações e ressignificações da linguagem oral. Pensamos especialmente nas obras *Visage* (1961) e *Thema (Omaggio a Joyce)* (1958-1959), ambas um profundo mergulho – amplamente amparado pelas pesquisas e conquistas advindas da fonética, da fonologia e da semiologia – nas propriedades acústicas e de significação da comunicação verbal que levou o compositor a reinventar a construção de sentido musical em todos os níveis da criação sonora. De forma a confirmar a pertinência desta proposta, podemos citar uma afirmação de Berio:

> Uma das condições mais profundas e permanentes da música: perseguir sem cessar uma utopia de linguagem, elaborar projetos linguísticos impossíveis que, felizmente fadados ao fracasso, continuam a exprimir emoções, a representar relações novas e provisórias entre o som e a significação [...].[2]

Fonologia e serialismo

Fonologia e serialismo são duas ciências pertencentes ao ramo das ciências estruturalistas, e, portanto, muito próximas no que diz respeito aos seus fundamentos epistemológicos. Trabalham suas construções teóricas a partir de premissas que possibilitam não só elaborar teorizações de análise de fenômenos dados como elaborar teorizações de invenção de novos fenômenos. A fim de entendermos um pouco mais do funcionamento do pensamento estruturalista, gostaríamos de apresentar algumas proposições do filósofo francês Paul Ricoeur acerca do estruturalismo. Para o pensador, as principais características do pensamento estruturalista são:

a) Realização de inventários de elementos e de unidades.
b) Colocação desses elementos ou unidades em relações de oposição.
c) Estabelecimento de uma álgebra ou uma combinatória de seus elementos e de seus pares de oposição.

---

2 Berio, citado em Menezes, *Luciano Berio et la phonologie*, p.20.

Desta forma, a linguística busca, através das ferramentas de pensamento estruturalistas, compreender e analisar a linguagem verbal, enquanto a música, fazendo uso das mesmas ferramentas, busca construir novos universos sonoros. A respeito da relação entre serialismo e estruturalismo, Jean Jacques Nattiez afirma ver a música serial de Berio, Boulez, Stockhausen, não como decorrência do estruturalismo, mas como a contribuição ao movimento estruturalista.[3]

Serialismo

De forma a compreender um pouco mais da importância do serialismo nos processos composicionais contemporâneos, gostaríamos de expor algumas considerações de compositores da segunda metade do século XX. Lachenmann afirma ser o pensamento serial "um meio eficaz de gradação, de dessubjetivação, de instalação de novos contínuos, de mobilização/ativação de categorias que estão para serem inventadas na composição musical".[4] Para Boulez, o serialismo permite criar universos em perpétua expansão, fornecendo aos compositores os meios de construir os objetos de que necessitam, bem como a forma de organizá-los.[5] Para finalizar, temos Berio afirmando que a experiência serial significa uma ampliação objetiva dos recursos musicais e a possibilidade de controlar um terreno musical mais vasto, respeitando – aliás, apreciando – suas premissas.[6]

Ricorrenze

Em vista do exposto nas primeiras partes deste artigo, gostaríamos de apresentar nossa abordagem analítica da obra *Ricorrenze*. O primeiro ponto a ser ressaltado é o fato de que estamos considerando a construção da obra como um grande jogo de combinatórias a partir de poucos gestos musicais iniciais. Esses seriam os *fones* (sons primários) de uma língua que se construiria a partir do jogo de oposições binárias de seus elementos de base.

---

3 Nattiez, *O combate entre Cronos e Orfeu. Ensaios de semiologia musical aplicada*, p.29.
4 Szendy, Entretien avec Helmut Lachenmann, p.96.
5 Boulez, citado em Eco, *A estrutura ausente*, p.303.
6 Berio, *Entrevista sobre a música*.

Assim, partindo de alguns gestos musicais, Berio elabora a composição da obra a partir de processos e procedimentos de construção de sentido e significação análogos àqueles das linguagens orais.

Identificamos sete gestos musicais que estão na base da construção de *Ricorrenze*:

Tendo como base estes elementos, Berio utiliza uma série de procedimentos de transformação, derivação e elaboração de materiais musicais mais complexos. Gostaríamos de apresentar e exemplificar cinco processos de combinatória que dão forma à obra, a saber: combinatória diacrônica, multiplicação de objetos, combinatória sincrônica, transformações diacrônicas e hibridização entre gestos musicais.

1) **Combinatória diacrônica:** este processo consiste na criação de frases musicais a partir de oposições binárias entre os gestos musicais de base.

No exemplo a seguir podemos ver uma construção melódica elaborada a partir da oposição entre os gestos musicais: *Volata apojatura, Notas repetidas, Ponto*.

No próximo exemplo, podemos ver outra ocorrência de construção melódica a partir da oposição entre os gestos musicais. Neste caso temos: *Ponto, Volata apojatura, Gesto Quintina* e *Notas repetidas.*

Estes processos de combinatória diacrônica não se dão somente no âmbito da construção de uma linha melódica, mas também na construção de oposições entre comportamentos dos cinco instrumentos de sopro. No exemplo abaixo temos a oposição entre *Ponto, Volata apojatura* e *Gesto Quintina*.

No próximo exemplo, temos a oposição entre os gestos musicais. *Ponto, Volata apojatura* e *Trilos.*

Este processo é ainda responsável por articulações de maior extensão. No exemplo a seguir, a combinação binária diacrônica é responsável por estruturar seções formais.

Fl.
Ob.
Cl.
Cor.
Fg.
(gliss.)
con sord.
UE 18885

2) **Multiplicação de objetos construindo texturas:** este processo consiste na criação de texturas musicais a partir da multiplicação e distribuição do mesmo gesto musical entre todos os instrumentos.

Nos exemplos a seguir, podemos ver a criação de texturas a partir dos gestos *Notas repetidas* e *Volata Escrita.*

UE 18885

3) **Combinatória sincrônica:** consiste na distribuição de diferentes gestos musicais em um mesmo momento. Desta forma, criam-se ambientes múltiplos de coexistência de mais de um gesto musical.

No próximo excerto, temos uma textura resultante da combinatória de *Pontos*, *Volatas apojaturas*, *Nota repetidas*, *Gesto Quintina* e *Volata escrita*.

No exemplo abaixo, uma textura resultante da combinatória de *Pontos*, *Volatas apojaturas*, *Volatas escritas*, *Notas repetidas* e *Trilos* (escritos).

4) **Transformações diacrônicas:** consistem na criação de periodicidades através da reaparição de gestos musicais ou texturas. Essas reaparições portam transformações no material.

No exemplo abaixo, temos três aparições de uma textura de pontos. Podemos identificar um progressivo adensamento harmônico, seguido de um adensamento rítmico decorrente de deslocamentos entre os instrumentos.

No próximo exemplo, podemos acompanhar a primeira a transformação diacrônica do gesto musical *Trilos.* Estes se apresentam inicialmente como um trilo de timbres, transformam-se em trinados, e, posteriormente, apresentam-se como trilos escritos.

5) **Hibridização entre gestos musicais:** este processo consiste na fusão de características de dois objetos.

No exemplo abaixo, podemos identificar a fusão de características dos gestos *Pontos, Volata escrita, Gestos Quintina* e *Trilos* escritos.

Neste último exemplo, podemos identificar uma textura resultante da densificação da textura de pontos hibridizada às características de mobilidade direcional das volatas.

Conclusão

Apesar de não termos abordado questões relativas aos procedimentos harmônicos e formais da obra, acreditamos que nossa abordagem esclarece muitos dos procedimentos de construção de sentido e significação musical, servindo como ponto de partida para um aprofundamento em outras dimensões da obra. Gostaríamos ainda de acrescentar que se a obra de Berio constitui-se como uma das maiores contribuições do século XX à arte musical, isto muito se deve ao fato de o compositor ter conseguido elaborar seus conceitos e suas práticas a partir da reelaboração de ferramentas das principais ciências surgidas no século XX, a saber: o estruturalismo, o serialismo e a linguística.

> Uma das condições mais profundas e permanentes da música: perseguir sem cessar uma utopia de linguagem, elaborar projetos linguísticos impossíveis que, felizmente fadados aos fracasso, continuam a exprimir emoções, a representar relações novas e provisórias entre o som e a significação [...].[7]

7 Berio, citado em Menezes, *Luciano Berio et la phonologie*, p.20.

Debate público

Flo Menezes [FM]: Gostaria de fazer duas ponderações de ordem musicológica. A primeira é a seguinte: quando você aproxima a questão do gesto à escritura musical, isto é absolutamente pertinente e tem tudo a ver com Berio. Porém, quando você diz que o gesto é uma espécie de emancipação ou de um ato libertário em relação às "amarras de uma automação serial", do ponto de vista musicológico isto não é verdade. Se a gente observa, por exemplo, a grande mudança qualitativa nas *Estruturas* [*Structures*] para dois pianos de Boulez – uma obra paradigmática do serialismo integral, justamente por seu alto grau de automatismo na escritura –, de seu Livro I, essencialmente afigural, para seu Livro II, onde existem figuras claramente reconhecíveis e, portanto, *gestos*, nem por isso o serialismo deixou de existir! E, no entanto, o gesto estava lá, fazendo esse papel de libertação da automação serial do primeiro Livro. Eu vejo o gesto, sim, como um foco importante de desenvolvimento das poéticas que vão se dar sobretudo a partir dos anos 1960, mas não vejo isto necessariamente como uma coisa que tenha feito com que o serialismo tenha ficado para trás. Aliás, você mesmo se contradisse quando falou que o serialismo continua, de alguma maneira, em outras maneiras de se elaborar o pensamento musical. A mudança do serialismo pontual ou pontilhista para a técnica de grupos, tal como ocorre do Livro I para o Livro II, continua sendo serial, e, no entanto, instala-se aí o gesto. Esta é uma questão. A outra é quando você faz a transposição das funções linguísticas do gesto para a música, e num momento você começa a afirmar que existem gestos que, inclusive, chamam a atenção para a eficácia da comunicação. Se formos considerar o que nos ensinou Jakobson, isto está dentro do que Jakobson chamara de *função fática*. Eu, quando tentei fazer a transposição das funções jakobsonianas para a música em *Berio et la Phonologie*, cheguei a detectar quase todas elas na música, e inclusive desenvolvi a tese de uma diferença entre a *função referencial* e a *função metalinguística* na música, colocando a função referencial como essencial ao discurso musical. Um exemplo de função referencial: um acorde menor com sétima menor, que vimos em minha conferência, e que se reporta a Bach e Mahler, ao mesmo tempo que, sendo apenas um acorde, não institui metalinguagem. Este acorde é referencial, mas não cita nada. Já no *Scherzo* da própria *Sinfonia*, que é uma citação de Mahler, você tem

a função metalinguística propriamente dita. No entanto, tive uma enorme dificuldade e cheguei à conclusão de que não há mesmo nenhum indício na música de que exista uma função "fática". Nada na escritura musical pode garantir que se institua uma verificação do canal de comunicação musical. Talvez os finais insistentes de algumas sinfonias de Tchaikovsky, quando ouve-se a tônica ser tocada durante inúmeras vezes, constitua uma espécie de redundância ao extremo típica de uma função fática, mas mesmo aí creio que não há verificação possível da emissão sonoro-musical. Ou seja, nada garante que essa repetição seja para verificar uma comunicação do sinal de que você está efetivamente ouvindo o acorde de tônica. Simplesmente trata-se de uma redundância, uma afirmação de tonalidade, que eu acho, neste caso, desnecessária, mas que Tchaikovsky achava importante. Mas ela não é necessariamente "fática".

Sergio Kafejian [SK]: De fato, quando me referi ao gesto, não se trata mesmo de uma superação do serialismo, em que ele também existe. Berio é um compositor para quem o serialismo ainda está muito dentro do pensamento, no sentido de suas combinatórias, de exaurir as possibilidades de combinação entre alguns elementos, ou seja, procedimentos tipicamente seriais, ainda que o serialismo assim proceda num âmbito sempre muito amorfo e automático. Boulez – e daí o título de minha conferência: *Do objeto sonoro ao gesto musical* – identifica esse fenômeno, e a ideia dessas *Gestalten* começa a surgir com mais evidência. Com as pesquisas automáticas do serialismo, começam a surgir gesticulações que os compositores nunca teriam imaginado antes, saltos muito distantes etc. E então advém o intuito em se utilizar tais ou tais figurações, como se o compositor dissesse: "Bem, isto é interessante, quero resgatar isto em meio a esse fundo aleatório". O compositor começa então a entrever a possibilidade de extrair daquela massa combinatória certos elementos que ele pudesse isolar e com os quais pudesse trabalhar. A ideia da técnica de grupo é um pouco isso: isolar os registros, isolar a altura, isolar a rítmica. Por isso, creio que se dá um passo além no sentido do controle desses elementos ou parâmetros. Mas um Boulez, por exemplo, irá agir de uma maneira ainda muito estruturalista, mais fria e mais seca que outros colegas de geração. A Boulez interessa a *Gestalt* pela *Gestalt*, como se a própria *Gestalt* pudesse construir sua história ou seu sentido de comunicação, de *dégagement d'émotions*. E Berio, não! Ele certamente pensou em gestos pelos próprios gestos. Estamos imbuídos de gestos

que nos sobrevêm desde que a música existe, desde que o homem murmura para tentar comunicar alguma coisa. E creio que Berio, por isso, não se interessa simplesmente por essas *Gestalten* alienadas ou puramente estruturais, mas antes por aquelas que tragam em si também certa carga afetiva, emotiva, comunicativa. Na verdade, essa peça que analisei, *Ricorrenze*, é em homenagem aos 60 anos de Pierre Boulez. Os objetos aí presentes são como objetos musicais *à la* Boulez, envelopes, ideias que se aproximam à noção bouleziana de aura etc. Mas aí, relendo seu livro, Flo, e refletindo sobre a fonologia, um outro universo se abriu a mim, muito mais próprio para enxergar como isto se dava. E quanto à segunda questão, qual era mesmo?...

FM: ...sobre a função fática.

SK: Na verdade, admito que não sei se se trata exatamente de função fática, mas, por exemplo, aquela quintina... Parece que ela vem falando: "Olhem-me aqui, me ouçam! Prestem atenção em mim!" E aí aquele que está escutando reage: "Está bem, fale o que você quer". Eu imaginei isso porque, no serialismo, os elementos amorfos, aleatórios – aleatórios no sentido de Boulez, como possibilidade de ocorrer dentro de um âmbito específico, o que é diferente de acaso ou de indeterminado – sempre se fazem presentes. Um dado sempre vai dar um de seus seis números; jamais cento e vinte. O resultado é aleatório, porém dentro de limitações bem precisas. Começa-se a estabelecer certas contingências aos resultados, restringindo as aleatoriedades. E de repente a música faz um gesto, como se estivesse emitindo este apelo: "Venha cá ouvir isto". Mas reconheço que talvez não se trate de uma função fática propriamente dita.

Achille Picchi [AP]: Sergio, não sei se posso levantar essa questão, mas em algum momento você isola figuras, afirmando que o pensamento de [Nikolay Sergeyevich] Trubetzkoy é retórico em *Ricorrenze*. Você fez mais de uma vez a menção à ideia de que a quintina aparece e ela insiste na argumentação de existir, assim como, por exemplo, as outras figuras...

SK: ...sim...

AP: ...mas por que você citou desde o começo figuras? Você está falando de uma nova retórica?

SK: Não sei se exatamente de uma nova retórica, mas que há retórica, há. Berio está trabalhando aí com reincidência, com estratégias de fazer um elemento aparecer, reaparecer e desaparecer, de esse elemento se combinar com outras proposições, como com as proposições rítmicas, combinando

elementos distintos. E então temos essa ideia quase utópica de uma linguagem, como se ele estivesse criando uma linguagem que possui seus fonemas, seus vocábulos e sua própria retórica. A retórica às vezes se dá, creio eu, através da maneira pela qual esses objetos se relacionam entre si, o quanto eles podem se confirmar, se atrair, se repelir, no sentido mesmo de se criar uma oposição entre uma tese e uma antítese, atingindo uma possível síntese. Mas trata-se de uma retórica própria da obra, como se cada obra pudesse criar o seu próprio universo, sua própria semântica, suas próprias significações.

AP: Berio tem um artigo sobre o Bach em que fala sobre a ideia da reconstrução do texto...

SK: Sim. Trata-se sempre da utopia de se criar uma linguagem, e o bom que tal tentativa falhe, ou seja, que isto não se estruture tal como se imaginou. Sendo assim, a cada vez persegue-se esta utopia de se criar uma linguagem.

FM: Uma analogia interessante a se pensar é com o significado de *semantema*, não propriamente de vocábulo. Esses gestos são "semantemas"...

SK: ...mais que fonemas, exatamente!

FM: Acho que sim, pois o "fonema" seria a nota.

SK: Sim, o fonema seria talvez um ponto.

FM: Gostaria de encerrar, pois logo teremos mais um concerto, fazendo uma observação acerca da absoluta genialidade, da beleza maravilhosa dessa peça e acerca da total ausência de concessão em todos os níveis, quer seja do ponto de vista da escritura, quer seja do ponto de vista da harmonia, pois não há sequer *um* acorde banal em quinze minutos de música! Em Berio, quando ouvimos, *entre aspas*, um acorde "banal", como o acorde menor com sétima maior em *Sinfonia*, ele está regado e carregado de referencialidade. Quando não faz recurso à referencialidade, Berio inventa de forma a não fazer qualquer concessão. E aqui não existe concessão nem quanto à interpretação, que é exímia! Absolutamente fantástico esse quinteto!

SK: É o Quinteto Arnold.

FM: Absolutamente fantástico! E a ouvimos aqui também sem qualquer concessão, com o PUTS [PANaroma/Unesp: Teatro Sonoro; orquestra de alto-falantes do Studio PANaroma]. Realmente um privilégio! Obrigado e parabéns ao Sergio, e obrigado a todos.

Referências bibliográficas

BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

BERIO, Luciano. *Entrevista sobre a música*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1981.

BONNET, Antoine. Écriture et perception: à propos de *Messagesquisse* de Pierre Boulez. In: *InHarmonique*. Paris: IRCAM e Christian Bourgeois Editeur, v.3, 1988, p.211-243.

BOULEZ, Pierre. Entre ordre et chaos. In: *InHarmonique*. Paris: IRCAM e Christian Bourgeois Editeur, v.3, 1988, p.104-136.

______. Le systèmeetl'idée. In: *InHarmonique*. Paris: IRCAM e Christian Bourgeois Editeur, v.1, 1986, p.62-105.

______. *Leçons de musique*. Paris: Christian Bourgeois Editeur, 2005.

ECO, Umberto. *A estrutura ausente*. 7.ed. São Paulo: Perspectiva, 2001 [1968]. (Estudos.)

MENEZES, Flo. *Luciano Berio et la phonologie*: Une Approche Jakobsonienne de son oeuvre. Frankfurt am Main (Berlin, New York, Paris, Wien): Publications Universitaires Européennes, Série XXXVI, Musicologie, v.89, 1993. Peter Lang Verlag.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Textos selecionados.* São Paulo: Nova Cultural, 1989. (Os Pensadores.)

NATTIEZ, Jean-Jacques. *O combate entre Cronos e Orfeu. Ensaios de semiologia musical aplicada*. São Paulo: Via Lettera Editora e Livraria, 2005 [1993].

POUSSER, Henri. *Apoteose de Rameau e outros ensaios*. São Paulo: Editora Unesp, 2009 [2005].

SZENDY, Peter. Entretien avec Helmut Lachenmann. In: *Musiques en Création*. Paris: Contrechamps Éditions, 1997.

Técnica estendida e escrita polifônica em Luciano Berio: *Sequenza XIV*[1]

Silvio Ferraz e William Teixeira

Introdução

Este estudo é, de certo modo, uma extensão do pequeno artigo "Diferença e repetição: polifonia simulada na *Sequenza VII* de Luciano Berio", publicado ainda na década de 1990 na revista *Cadernos de Estudos: Análise Musical*.[2] Neste sentido, não pretende trazer um novo enfoque para a pesquisa sobre os dois aspectos que constam em nosso tema (a técnica estendida e a escrita polifônica em Berio), mas o desdobramento de elementos já presentes no estudo anterior.

No artigo de 91 procurou-se demonstrar, como as obras de Berio estavam construídas de modo a dar mais importância a estratégias locais de articulação da forma do que à forma geral em si. De certo modo, o artigo responde negativamente às exigências que o próprio Berio chamou de "positivismo analítico",[3] que tenta atrelar cada segmento de uma obra ao todo em que, forçando a obtenção de um resultado, chega-se a um falso rigor de obediência a padrões estabelecidos pela poética formalista do início do século XX.

De fato, no seu artesanato, Berio dá importância à forma, na acepção dada a formas extremamente simples, geralmente realizadas à base de recorrências, como ele mesmo expõe em "Aspetti di artegianato formale".

---

1 Agradecemos a Rohan de Saram e a Paul Sacher Stiftung pelo acesso aos rascunhos de Luciano Berio e entrevista relativa à colaboração na composição desta peça.

2 Ferraz, Diferença e repetição: a polifonia simulada na *Sequenza VII* de Luciano Berio.

3 Berio, *Remembering the future*.

Isso é observável também em diversas de suas obras, como *O King* e em outras, já analisadas por Stoïanova e Osmond-Smith.[4] A forma em Berio é de certo modo a determinação de um limite do campo de invenção, ao qual o compositor lança um trabalho mais meticuloso no nível heterogêneo das microarticulações, realizado então com estratégias locais, passo a passo,[5] no sentido não de atender à forma, mas de uma *mise-en-forme* (uma forma que se configura ao longo da peça).

No artigo de 1991 essa ideia foi de certo modo apresentada, mas não desenvolvida, tendo em vista que ele teve como foco o estudo das "possibilidades polifônicas da melodia", tal como expressa o próprio compositor em sua entrevista para Rossana Dalmonte. Ali foram abordados justamente os modos através dos quais Berio simularia uma polifonia em uma estrutura monódica, tentando demonstrar aquilo que Berio associa a uma "forma de audição tão condicionante que pudesse constantemente sugerir uma polifonia latente ou implícita",[6] tendo por objeto de estudo a partitura da *Sequenza VII* para oboé solo. Isso permitiu a distinção dos processos de sugestão de planos na construção de uma polifonia.

Vejamos o seguinte: o que define uma polifonia? A princípio não é apenas a existência de camadas melódicas diferentes sobrepostas, mas a existência de planos que se mostram em paralelo. Um plano sendo definido por uma continuidade espaçotemporal, ou seja, um conjunto de dados que aparentemente pertence a um mesmo regime de escuta, de modo que qualquer interrupção na continuidade desse campo gere a expectativa de sua volta ou desaparecimento. Quando estamos em um contínuo espaçotemporal temos, por exemplo, certa previsibilidade do que vai se passar nas vizinhanças de um ponto, já que entre um ponto e outro a diferença deve ser sempre pequena para que haja continuidade.[7]

Dessa forma, a polifonia se define como o jogo entre dois ou mais campos contínuos que, sobrepostos, não se estabelecem em relações do tipo funcional (um não está em função do outro), mas em uma relação dialógica em que um responde ao outro. É imprescindível notar que sem a noção de

---

4 Cf. Osmond-Smith, *Berio*; Stoïanova, *Geste-texte-musique*; Ferraz, Três tempos em *O King*.

5 Berio, Forme.

6 Berio; Dalmonte, *Intervista sulla musica*, p.84.

7 Sobre a noção de continuidade tomamos por referências as proposições de Weierstrass e Lautman expostas em Lautman, Essai sur les notions de structure et d'existence en mathématique.

continuidade não é possível a existência da polifonia, muito menos sua simulação em um instrumento monódico.

Para construir tais campos contínuos, Berio se vale de aspectos herdados da tradição (via Bach e sua polifonia nas partitas, sonatas para violino e suítes para violoncelo) em que o primeiro aspecto que podemos realçar é o das alturas, ou seja, distinguindo-se registros (agudo-médio-grave) possibilita-se ter nestas regiões o lugar de composição de cada uma das continuidades melódicas participantes da polifonia. Porém, é necessário que em tais camadas a composição atenda às exigências de uma função contínua, que a mudança dada seja sempre pequena. Esse aspecto foi apresentado na análise da *Sequenza VII*, demonstrando duas interpretações das camadas através de localização na tessitura e continuidade por característica dos objetos musicais implicados.

Exemplo 1 – Diferentes interpretações de polifonia e continuidades na *Sequenza VII* de Luciano Berio
Fonte: *CEAM* 1.[8]

Para determinar suas continuidades, Berio se vale não apenas do recurso da região, mas, como Bach, também da articulação e da evolução gradual de elementos, similaridade essa facilmente notada na comparação desses dois excertos:

8 *Cadernos de Estudos: Análise Musical*, n.1, 1987.

Exemplo 2 – Berio, passagem de polifonia simulada ou latente realizada por quebra de espaços contínuos desenhados por linhas protomelódicas na *Sequenza VII*
Fonte: *CEAM* 1.

Exemplo 3 – Procedimento empregado por J. S. Bach, na *Suíte nº 3* para violoncelo solo, cc. 21-24, semelhante à empregada por Berio na *Sequenza VII*
Fonte: fac-símile da cópia manuscrita [A] de Ana Magdalena Bach.[9]

Todavia, conforme já apontava a análise realizada no artigo tomado aqui como ponto de partida, é interessante o modo como Berio articula um terceiro modo de trabalhar esta polifonia. Um modo que não trata mais da caracterização das camadas através continuidade de linhas, mas sim na diferenciação brusca, no salto vertiginoso entre elementos e no aumento de atividade instrumental (modos de ataque, dinâmicas extremas, saltos extremos e consequente mudança de timbre, jogos entre staccato-tenuto), o que acontece logo aos primeiros momentos da *Sequenza VII*.[10]

Exemplo 4 – Polifonia latente realizada por diferenciações bruscas ao início da *Sequenza VII* de Luciano Berio
Fonte: *CEAM* 1.

9 Cf. Schwemer; Woodfull-Harris, Bach, J.S., 6 Suites a Violoncello Solo senza Basso. Facsimile fonts A, B, C, D.

10 Embora a referência de Berio seja apenas Bach, vale observar como tal procedimento do salto vertiginoso, incidindo em um trabalho tímbrico mais do que de alturas, tem sua antecedência surpreendente no *Ricercare nº 5*, para violoncelo solo, de Domenico Gabrielli.

Essa construção polifônica que Berio realiza sobre uma só nota faz uso de mudanças de dedilhado para caracterizar timbres diferentes a cada ataque, o staccato e o tenuto, as dinâmicas distantes entre cada novo ataque (*p>pp – f – p – mf >p – mf>p – f – p*). Nesse ponto, cada ataque alude um campo de continuidade que, entretanto, não vai se concretizar, o que justifica o uso dos extremos.

O que vale realçar aqui é este modo de construir uma polifonia não mais tendo em vista a continuidade e quebras de continuidade entre camadas em resposta dialógica, mas justamente a diferenciação brusca, como que aludindo a um campo contínuo, isto é, uma polifonia de camadas latentes, camadas que poderiam acontecer, mas não acontecem. E é neste sentido que talvez possamos nos aproximar da própria ideia de Berio de um indicador de polifonia, uma "polifonia latente".

É a partir desses elementos que passamos ao presente trabalho analítico sobre a *Sequenza XIV*, concluindo em 2002 esta empreitada iniciada em 1995, a penúltima peça de seu catálogo. Iniciada após sua satisfação em assistir uma execução por Rohan de Saram (então integrante do Arditti Quartet) de sua peça *Il Ritorno degli Snovidenia* (1976-77) para violoncelo solista e grupo instrumental na Bienal de Veneza, a *Sequenza* passou por um longo processo de composição através da troca de fitas cassete e correspondências entre Berio e o intérprete homenageado. O teor de tal material era a música tradicional do Sri Lanka, país do qual Saram descende e que exerceu uma forte atração sobre Berio, que pesquisou e transcreveu todo esse material para utilizá-lo na peça.

No encontro entre Berio e Saram, este tocou para o compositor o *kandyan*, tambor cerimonial utilizado, sobretudo, para a execução das músicas que acompanham as danças rituais hindus. Do vasto material demonstrado por Saram, Berio retirou não só a importante sequência rítmica de doze tempos, mas a própria divisão de quatro sons distintos para a mão direita, que percute o tampo do violoncelo, pois o tambor possui peles em ambos os lados, e cada lado é tocado com dois dedos de cada mão.

Em entrevista realizada em janeiro de 2014,[11] Rohan de Saram relata o quão surpreso ficou em receber os primeiros esboços da peça, já que Berio vinha passando por diversos e graves problemas de saúde. A primeira ver-

11 Entrevista com Rohan de Saram realizada por William Teixeira, Londres, janeiro de 2014.

são da *Sequenza* foi estreada em abril de 2002 e não apresentava a primeira página inteira com suas seções rítmicas. Esta foi acrescentada na segunda versão, estreada em novembro de 2002. A terceira versão, que teve sua estreia em fevereiro de 2003, sofreu ainda diversos acréscimos nas seções melódicas e em indicações de regiões de corda (*ponticello* e *tasto*). Detalhes técnicos da peça seriam ainda trabalhados por Berio e Saram em agosto de 2003, mas o compositor veio a falecer em maio daquele ano.

A análise dos rascunhos, disponíveis na Paul Sacher Stiftung, mostra como Berio trabalhou a peça com base em pequenas montagens, justapondo seções distintas sem a definição de uma forma geral *a priori*. Embora haja a grande catedral do ABA, essa surgiu posteriormente, nas últimas versões.

Exemplo 5 – Nesta folha de rascunho, Berio concebeu várias das figuras que permaneceriam pouco alteradas até o final do processo composicional

Fonte: Rascunhos da *Sequenza XIV*, Mapa 2, Coleção Berio, Paul Sacher Stiftung (PSS); transcrição parcial.

Cada ataque = um evento

É importante observar que na equivalência entre um ataque a um evento, ou camada latente, a projeção sonora diferenciada entre os modos de ataque faz com que ao invés de termos um tempo contínuo, tal qual em Bach, tenhamos um espaço contínuo, um lugar de projeção sonora. Nesse caso, a polifonia se dá mais pela delimitação de espaços possíveis (de melodia latente) do que por continuidades definidas. Ou seja, Berio desenha um espaço e este espaço passa a ter diversos ambientes, sendo a polifonia a simples existência concomitante destes ambientes. O compositor não vai se fiar na capacidade da memória do ouvinte para relacionar timbres (pois ele sabe que isso não é plausível), mas na sua capacidade de notar que existem lugares diferentes e que a cada vez, a cada nota reatacada, o som vem de um lugar (o verdadeiro τόπος retórico).

Essa ideia aparece de maneira muito evidente logo ao início da parte melódica da *Sequenza XIV*, assim como nas primeiras notas da *Sequenza VII* e, de certo modo, já estava também em *Les mots sont allés...* (1978), em que o nome do maestro Paul Sacher (a quem a peça é dedicada) serve de mote para a distinção das seis notas e formas de ataque com as quais a peça é iniciada.

Exemplo 6 – Berio, *Les mots sont allés...*, duas primeiras linhas
Fonte: Partitura Universal Edition.

O que nos chama a atenção aqui é que Berio realiza agora seu contraponto (sua polifonia) pela justaposição intensa de elementos, exigindo do intérprete uma compactação na alternância dos modos de jogo instrumen-

tal. Isso ocorre mesmo em um trecho no qual o virtuosismo possa vir a se sobrepor à imaginação de uma imagem sonora polifônica e politópica, talvez aludindo à ideia de estereometria,[12] tal qual propõe Ligeti em suas análises de Webern e em obras como a peça nº 9 das *Dez peças para quinteto de sopros*, de 1968.[13]

Aspectos práticos

O principal resultado até o momento está na construção da interpretação da *Sequenza* aqui trabalhada, visando justamente a realçar aspectos polifônicos contidos na peça, assim como seus aspectos estereométricos.

Nesse primeiro exemplo, é apresentado como a escolha das cordas em que cada nota será realizada pode favorecer a produção das camadas por meio da ressonância.

Exemplo 7 – *Sequenza XIV*, p.2, linha 1
Fonte: Partitura Universal Edition.

O próprio Berio já dá chaves deste modo de trabalhar na própria partitura, que foi abordada nos diversos encontros com Saram. Esse foi um dos elementos mais discutidos no processo composicional, pois a primeira

12 Sobre estereometria, ver Ligeti, Aspects du langage Musical de Webern.

13 Esta parte de nosso estudo está em andamento, ainda na fase de produzir amostras para análise através do estudo da projeção sonora de cada um dos modos de ataque do violoncelo, verificando não apenas por aspectos de envelope espectral e dinâmico (as diversas reflexões e modos de projeção de som do instrumento), mas também por análise empírica com ouvintes. A ideia é justamente fornecer dados para estudos de composição que se valham destas variáveis de difusão sonora para a composição de obras que realizem a sugestão de múltiplos ambientes e de uma polifonia de regiões da sala e não apenas de regiões no âmbito restrito das alturas.

versão continha raras indicações de corda ou região a ser tocada e previa outros modos de jogo. Essa acaba por ser uma das maiores omissões da edição atual, pois os últimos encontros entre o compositor e Saram resultaram em mais indicações que jamais foram publicadas. Algumas delas constam em primeira mão nesta pesquisa, devido a instruções pessoalmente dadas pelo violoncelista.

Exemplo 8 – *Sequenza XIV*, p.2, linha 5
Fonte: Partitura Universal Edition.

Tabela 1: Rascunho inicial sobre os modos de jogo a serem utilizados na peça

1	"colpire col pollice della m.s. da parte superiore della cassa" {*com uma seta apontando para o desenho da caixa de um violoncelo*}
2	"left hand + [?] sul C o al G. risonante"
3	col legno m. d. [mano destra]
4	"percuotere la corda con la m. s. (precise pitch)"
5	"pizzicato in un armonico ◊ m. d."
6	"corda vuota pizzicato ord. alterna con 1"

Fonte: Rascunhos da *Sequenza XIV*, Mapa 1, Coleção Berio (PSS).

Uma monodia latente

Vale reforçarmos que ao início falamos da relação de Berio com a forma e o seu uso constante de modelos reiterativos. Como último aspecto a observarmos aqui, e que diz respeito à forma e à construção polifônica, temos os fragmentos e as grandes passagens. Enquanto os fragmentos compõem os momentos, digamos, melódicos, as grandes passagens compõem os momentos rítmicos advindos da rítmica indiana conforme Saram mostrara a Berio (por exemplo, alguns dos fragmentos recorrentes na peça, de recorrência permutativa e que participam da construção de polifonias e estereometrias).

Berio traz aqui elementos que encontra na língua falada, proposta que persegue em obras como *Requies* e *Notturno*. Tal estratégia é a do "processo aliterativo". Trata-se da retomada da noção de aliteração própria da língua – seja na prosa ou na poesia – como um "fato de natureza estética e instrumento retórico, entre outros". É esta estrutura aliterativa que Berio retoma na composição de diversas obras perfazendo praticamente os seus últimos 30 anos de vida (como *Les mots sont allés*, *Ricorrenze* e *Notturno*, compostas, respectivamente, em 1976, 1985 e 1996). No que diz respeito ao *Notturno*, o compositor observa que nesta peça "figuras diversas se sucedem umas às outras conservando um detalhe comum, ou uma figura se repete idêntica, mesmo que à distância, mas com detalhe distinto".[14] É este processo que encontramos na *Sequenza XIV*, na qual uma série de figuras são articuladas tendo por eixo a figura quase apojatura.

14 Berio, *Notturno, Scritti sulla musica*, p.298.

Exemplos 9a, 9b e 9c – Reiterações de um fragmento em torno de uma figura eixo

Fonte: Partitura Universal Edition.

Esta construção segue o princípio de reiteração com permutação e transformação tímbrica, característica das *Sequenze* e aludida por Berio em suas entrevistas. Também se aproxima em muito a procedimentos de transformação rítmica próprios da música indiana que ele traz na *Sequenza XIV*, tal como aquela relativa ao ritmo e estampada logo na segunda linha da peça, com uso de recursos de adição e subtração de valores, figurações não retrogradáveis, figurações não reiteradas e inversões.

Exemplo 10 – Primeiro estudo de permutações da seção rítmica

Fonte: Rascunhos de Rohan de Saram (fax de 21.11.2001 a Luciano Berio) para *Sequenza XIV* (Mapa 1, Coleção Berio, Paul Sacher Stiftung (PSS)).

Exemplo 11 – Realização final das permutações na primeira página da peça
Fonte: Partitura Universal Edition.

Sempre se fala do fato de Berio perseguir a construção da polifonia com recursos monódicos, o que ele mesmo corrobora, mas, por fim, um ponto que deixamos para concluir este trabalho é um dos desafios da *Sequenza* em questão. Ela abre um novo caminho para um rumo totalmente oposto, o caminho da construção de uma monodia com recursos polifônicos, um uso constante do que podemos chamar de uma síntese aditiva instrumental, na qual um som tem a função de ataque e outro de ressonância, tal como ocorre em peças como *Requies* e *Chemins*. Esse é um dos pontos chave na interpretação desta peça.

Exemplo 12 – *Sequenza XIV*, p.1. Linha 1
Fonte: Partitura Universal Edition.

Nesta seção a notação representa cada uma das mãos, sendo o pentagrama superior a mão esquerda, que ativa e articula as notas através do *tapping* e, no pentagrama inferior, a mão direita, que percute o tampo do instrumento em quatro alturas distintas.

A partir do resultado encontrado pela análise, passa a ser possível construir a sonoridade objetivada pelo compositor. Não se tratam aqui de duas linhas polifônicas distintas, por isso o desafio do interprete é homogeneizar os dois sons, de modo a criar uma síntese cujo ataque parte da mão direita, mas a ressonância é produzida pela mão esquerda. Tendo estabelecido esse objetivo, a principal questão a ser levada em conta é o equilíbrio dinâmico entre as duas emissões, assim como a manutenção do papel de cada uma, pois se o ataque no tampo possuir um grau de ressonância que invada a altura definida da mão esquerda, a escuta sintética será perdida. Por outro lado, a clareza de articulação na mão esquerda é imprescindível, pois, dado seu papel na composição do som, não lhe basta emitir apenas o *knocking* no espelho do instrumento.

Ainda na primeira seção e página da peça, ocorre um evento em que duas questões técnicas merecem atenção:

Exemplo 13 – *Sequenza XIV*, p.1, linha 1
Fonte: Partitura Universal Edition.

A primeira é o alto grau de coordenação motora demandada do intérprete para a execução das linhas em simultâneo. Essa dificuldade tem sido constantemente resolvida por violoncelistas com a simples omissão das alturas da mão direita. Todavia, esse é um erro crasso; assumido o objetivo sintético, é necessário que sejam criadas as entidades prescritas pelo compositor.

Uma das maiores dificuldades é o fato de o movimento das linhas não ser nem exatamente paralelo, nem contrário; mesmo assim, é necessário que haja o cuidado para a correta emissão de todas as notas. Vale pontuar

aqui um erro da edição, que, quando o intérprete intenta executar o escrito, pode dificultar a leitura. A bula da peça prescreve o seguinte:

> Onde a música é notada em dois pentagramas, o intérprete deve produzir um som percussivo que segue a direção e o ritmo da linha inferior, executada por quatro dedos da mão direita no corpo do instrumento.[15]

Entretanto, pode ser vista no penúltimo tempo a existência de cinco alturas na mão direita. Isso se torna ainda mais controverso quando são levados em conta os primeiros rascunhos para essa seção:

Exemplo 14

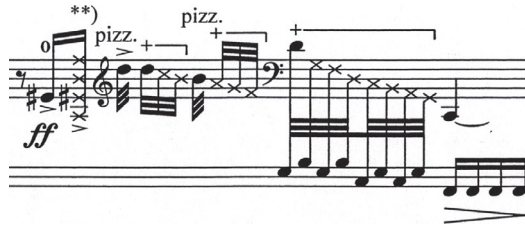
Fonte: Rascunhos de Rohan de Saram (fax de 21.11.2001 a Luciano Berio) para *Sequenza XIV* (Mapa 1, Coleção Berio, Paul Sacher Stiftung (PSS)).

Por fim, o argumento que soluciona o impasse veio do próprio Saram. O violoncelista ainda trabalhava com Berio em uma edição final para a peça e, por isso, a atual ainda contém diversos erros e omissões. Esse é um desses casos, pois aprouve a Berio reduzir todas as seções percussivas para quatro sons, mas essa persistiu sendo impressa da maneira antiga. Desse modo, a linha correta corresponde a uma sequência mais uniforme de dedos:

Exemplo 15 – *Sequenza XIV*, p.1, linha 1 [corrigida]

Ainda no mesmo trecho, há um segundo problema que deve ser tratado. Em meio às sequências de síntese, ocorrem outros eventos que dão os primeiros traços da polifonia da peça; nesse caso, as notas em *pizzicato*. Essas notas antecipam o que ocorrerá nos gestos que se seguem e que, por sua vez,

15 Vide instruções da partitura da obra: Berio, *Sequenza XIV*, UE 32914.

compõem uma figura recorrente em toda a obra. Na primeira página ela aparece nestes contextos:

Exemplo 16 – *Sequenza XIV*, p.1, linha 1
Fonte: Partitura Universal Edition.

Exemplo 17 – *Sequenza XIV*, p.1, linha 3
Fonte: Partitura Universal Edition.

Este é um gesto de dificílima execução, pois há uma fragmentação na conexão das notas. Quando a mão direita aciona a corda através do *pizzicato*, ocorre um favorecimento por meio da dinâmica de notas-eixo que se destacam no meio da sequência descendente. Por mais entremeados que tais sons estejam, é vital que haja uma nitidez na execução, pois são justamente eles que formarão a entidade harmônica do gesto, como, na verdade, já poderia ser visto nesse exemplo em J. S. Bach:

Exemplo 18 – Bach, J. S., *Suíte n° 3* para violoncelo solo, *Allemande*, c. 1
Fonte: fac-símile da cópia manuscrita de Ana Magdalena Bach.

Diferentemente de Bach, Berio evidencia seus eixos não por meio da tonalidade, pois a *Allemande* inicia com o acorde de Dó maior, mas com a alteração do "modo de jogo" que produz timbres que favorecem essa percepção. O conhecimento sobre o modo como Berio emprega a técnica

estendida é fundamental para que uma interpretação possa manter sua continuidade, mesmo em meio a tanta diversidade.

O último excerto traz um novo elemento, que é a linearidade através dos emissores, criando uma monodia não por síntese, mas por complementação dos sons:

Exemplo 19 – *Sequenza XIV*, p.1, linha 4
Fonte: Partitura Universal Edition.

Além da precisão rítmica demandada, este trecho é mais uma forte evidência para a realização estrita das alturas na mão direita, pois elas são parte integrante do contorno melódico resultante da combinação de ambos os pentagramas.

Conclusão

A partir do exposto, podemos reunir algumas proposições. A primeira, o uso da estereometria construída com fragmentos hiperdiferenciados localmente, realizando uma protopolifonia.

A articulação de dois espaços distintos: o da rítmica indiana e o da estrutura melódica, sendo a segunda também por reiteração, mas compreendendo transformação gradual, direcionada e com a presença de polifonia simulada e, a primeira, a de transformação não gradual, sem direção e caracterizada pela síntese instrumental simulada.

Isso implica a construção da performance com base: (1) na relação ataque-ressonância entre mão direita e esquerda; (2) evidenciação de sobreposições de sonoridades com uso de cordas distintas e suas ressonâncias; (3) evidenciação da diferenciação local de dinâmica e timbre para construção da estereometria.

Esperamos ter contribuído em algum aspecto para a performance não apenas desta peça de Berio, mas de qualquer peça do repertório da música

escrita e para o domínio da composição, expondo este princípio de escrita instrumental empregado por esse grande compositor.

Debate público

Flo Menezes [FM]: Obrigado, Silvio. Teu enfoque analítico é muito interessante, quase bouleziano, no sentido das proliferações...

Silvio Ferraz [SF]: ...sim.

FM: Você diagnosticou um evento como sendo recorrente e proliferações que antecipam e ecoam a figura em si...

SF: ...e que de certa maneira estão dentro de "famílias"...

FM: ...sim. Mas, ao mesmo tempo, quando você fez a opção por evidenciar tais proliferações a partir desta figura [canta o motivo], na realidade você poderia fazê-lo, por exemplo, a partir do elemento de quintina...

SF: ...poderia fazer com o elemento de *pizzicato-Bartók*, por exemplo...

FM: ...ou com elementos de terça em *glissando*, ou seja, buscando no mesmo ramo de árvore aquele elemento, o que resultaria em uma outra árvore com outras ramificações de outros lugares. Ou seja, é possível essa leitura a partir de outros elementos.

SF: Sim, sem dúvida. Escolher esse elemento [canta o motivo] foi arbitrário. Podia ter sido outro...

FM: ...porque se não fosse, o fato de a gente poder ler essa árvore também com outros elementos seria destruir a ideia da polifonia latente...

SF: ...seria destruir, claro...

FM: ...seria como se você tivesse uma monofonia planificada.

SF: Na primeira versão da análise, fiz pelo *pizzicato*, e depois fiz pelo elemento de quintina. Mas o elemento de quintina não prolifera tanto, não aparece tanto.

FM: O que você tendeu a fazer foi uma polarização dessa figura pela qual optou, mas é importante observar que por mais que possa haver uma figura como essa, que seja polarizada, as outras figuras também são suscetíveis a serem percebidas como elementos polarizados e responsáveis por gerarem árvores desse tipo.

SF: Também são. A grande virada da peça é a terça menor, que vai ser esse Lá-Dó. Esse Lá-Dó é extremamente importante, é extremamente pregnante...

FM: ...e volta-se a reafirmar a tese da minha conferência e de meu Doutorado, de que a terça menor é o cerne da harmonia em Berio...

SF: ...exatamente, como o começo de *Linea*...

FM: ...de *A-Ronne* [canta o início]...

SF: ...sempre a terça menor que está em tudo quanto é canto. Isso é extremamente importante...

FM: ...a *Sequenza III*, que, ao invés de se iniciar, conclui-se com a terça menor.

SF: Esse intervalo torna-se mesmo quase que um eixo dessa árvore. Podemos procurar outros elementos, mas às vezes não funcionarão tanto como o exemplo que dei. Mas concordo. Não existe exatamente essa polarização, pois do contrário a própria polifonia se desfaria. Todos os elementos adquirem a mesma importância.

Graziela Bortz: Silvio e William, tenho uma pergunta para os dois que é mais voltada para a performance. O Silvio falou muito das separações dos elementos, da tessitura, das articulações, e, no entanto, há uma preocupação do intérprete que lida com a continuidade. Na polifonia de Bach, por exemplo, a continuidade é garantida em geral por graus conjuntos, e as camadas são claramente enunciadas. Há ali uma separação das tessituras, o baixo progredindo em larga escala por graus conjuntos, e mesmo na tonalidade fica bastante óbvio chamar a atenção para isso, pois temos claramente a dominante, a tônica, o contraponto. Por isso, é frequente enfatizarmos o baixo, quer seja por um movimento agógico, quer seja pela extensão do valor de uma nota, ou ainda pela dinâmica no nível da performance, mesmo que isto não esteja escrito. E você une às vezes uma voz à outra através das escalas por graus conjuntos. Já na música não tonal, no nível da interpretação, é difícil escolher o que você enfatiza e como o faz.

William Teixeira: Do ponto de vista da interpretação dessa polifonia, o nosso ponto inicial acaba sempre sendo Bach, pelo fato de que ali há uma grande quantidade de eventos, mas realmente há essa limitação que a linguagem nos impõe. Berio fala na entrevista a Rossana Dalmonte, quando descreve o modo pelo qual constrói sua música, que a quarta dimensão dele seria a dimensão morfológica, que trata justamente da questão do timbre. Berio fala que a dimensão morfológica é o instrumento retórico de todas as outras. Desta feita, a forma como tenho trabalhado é tentar identificar essa dimensão morfológica. A partir da identificação dessas entidades e dos

timbres, e do quão próximos eles estão da tradição convencional do instrumento (tendo por paradigma, por exemplo, o caso de Bach), ou o quanto são distantes, acaba por me auxiliar a optar, quando tenho, por exemplo, um *ponticello*, o quão *ponticello* deve ser tocado esse tipo de ataque.

SF: Uma das tendências é tentar criar a continuidade pelas notas longas. Essa é a questão à qual se refere Berio na entrevista a Rossana Dalmonte: Bach tem a linguagem tonal, todos os hábitos e substratos para construir essa continuidade; como é possível agora garantir essa continuidade? Um dos recursos é a permanência da nota, algo que já estava na *Sequenza VII* para oboé, que vai estar praticamente em todas as *Sequenze*, com a divisão das regiões e tudo o que caracteriza a polifonia latente, permitindo a ele, então, fazer certos eventos que não vão para lugar nenhum.

Referências bibliográficas

BERIO, Luciano. Forme, *Contrechamps*, n.1. Lausanne: L'Age d'Homme. 1983.

______. *Notturno, Scritti sulla musica* (editado por Angela Ida De Benedictis). Torino: Einaudi, 2013.

______. *Remembering the future*. Cambridge, Massachusetts/London, England: Harvard University Press, 2006.

______.; DALMONTE, R. *Intervista sulla musica*: a cura di Rossana Dalmonte. Roma-Bari: Laterza, 1981.

FERRAZ, Silvio. Diferença e repetição: a polifonia simulada na *Sequenza VII* de Luciano Berio, *Cadernos de Estudos: Análise Musical*, n.1, 1987.

______. Três tempos em *O King*. *Revista Música*, v.13, n.1, São Paulo: USP, 2012.

LAUTMAN, A. Essai sur les notions de structure et d'existence en mathématique. In: *Les mathématiques, les idées et le réel physique*, Paris, Vrin, 2006.

LIGETI, G. Aspects du langage Musical de Webern. In : *Neuf essais sur musique*. Lausanne: Contrechamps, 2001.

OSMOND-SMITH, David. *Berio*. Oxford: Oxford University Press, 1991.

SCHWEMER, B.; WOODFULL-HARRIS, D. (orgs.). Bach, J.S., 6 Suites a Violoncello Solo senza Basso. Facsimile fonts A, B, C, D. Kassel: Bärenreiter, s.d.

STOÏANOVA, Ivanka. *Geste-texte-musique*. "Serie Estétique, col. 10.18". Paris: Union General d'Editions, 1978.

TEIXEIRA, William. Rhetorical ascendance of contemporary composition. In: *Royal Music Association Research Students' Conference 2014*, Birmingham. Volume único, p.45.

______.; SARAM, Rohan de. *Entrevista com Rohan de Saram*. Londres, gravação audiovisual inédita. Jan. 2014.

O *Studio di Fonologia Musicale* de Milão

Tiago Gati e Fábio Scucuglia

Tiago Gati [TG]: Gostaríamos de agradecer, primeiramente, pelo convite para abordarmos esta fase de Luciano Berio no *Studio di Fonologia Musicale* de Milão, fundado por ele e Bruno Maderna. Tentamos identificar, em primeiro lugar, o período em que o estúdio de fato existiu, porque após a saída de Berio ainda há registros de obras realizadas por outros compositores como Luigi Nono e Franco Donatoni. Além disso, há uma referência importante para situar a existência do estúdio, que é o período de trabalho do seu principal técnico, Marino Zuccheri.

Basicamente, falaremos sobre algumas questões históricas do período em que Berio trabalhou no estúdio, desde antes da data oficial de inauguração (1955) até sua saída em 1961, assim como questões estéticas e o pensamento do compositor italiano acerca dessa fase inicial da música eletroacústica. Afinal, o estúdio de Milão surge em meio a experiências anteriores com as quais Berio teve contato na Europa Central e nos Estados Unidos, e, portanto, contextualizaremos a conferência neste cenário.[1]

Certamente, são notórios o pioneirismo e as conquistas no campo da música eletroacústica do grupo encabeçado por Pierre Schaeffer em Paris desde o início dos anos 1940, com recursos da RTF (*Radiodiffusion Télévision Française*): foi inicialmente criado o *Studio d'Essai*, seguido de sua

1 Com efeito, em um artigo de 1956 na revista *Elettronica*, Berio menciona precisamente os grupos de Paris (RTF), Colônia (NWDR) e Nova York (Universidade de Columbia) como referências para uma síntese da experiência eletroacústica que foi aplicada ao estúdio da RAI. Cf. Berio, Prospettive nella Musica: Ricerche ed Attività dello Studio di Fonologia Musicale di Radio Milano, p.59.

modificação para *Club d'Essai* (1948), a constituição do GRMC (*Groupe de Recherches de Musique Concrète*) em 1951-52 e, finalmente, a denominação mais amplamente conhecida, no final dos anos de 1950, o GRM (*Groupe de Recherches Musicales*). O que os registros nos dizem a respeito desses estúdios no período inicial é que eram, como se pode mesmo imaginar, extremamente rudimentares;[2] até 1951, todas as operações com sons eram realizadas a partir da gravação em disco como ponto de partida para manipulações sonoras – cortes, transposições, inversões, justaposições etc. –, com baixa definição (máxima banda de frequência com cerca de 7 kHz), elevado nível de ruído de fundo e resposta de frequência bastante desigual. Entretanto, em 1951, a RTF teria reconhecido a verdadeira importância do trabalho de Schaeffer, comissionando ao engenheiro de som Jacques Poulin que projetasse novas instalações para a *música concreta*, termo cunhado em 1948 por Schaeffer para se referir à produção do grupo francês.[3]

Uma consideração fundamental foi a substituição da gravação em disco por equipamentos baseados na fita magnética. Peter Manning nos conta, por exemplo, que para um procedimento simples, como tocar um som de trás para frente – obtido facilmente no *tape* ao se inverter o sentido da rotação –, era necessária a instalação de um braço a mais no toca-discos para percorrê-lo no sentido inverso, já que o peso do braço que suportava a agulha dificultava movimentos precisos no disco com o auxílio das mãos. Isto se tornava, portanto, uma operação relativamente complexa nesse período anterior a 1951, com um escopo de transformações e manipulações sonoras bastante limitado.

Ainda em 1951, surgiu também o estúdio da Rádio Alemã NWDR (*Nordwestdeutscher Rundfunk*), em Colônia, onde desenvolveu-se a chamada *música eletrônica* – termo utilizado para contrapor a *música concreta*, que era desenvolvida em Paris, como será abordado posteriormente por Fábio Scucuglia. Havia uma diferença básica entre o pensamento desenvolvido no

---

2 Ver, por exemplo, Manning, The Influence of Recording Technologies on the Early Development of Electroacoustic Music.

3 Schaeffer, *Traité des Objets Musicaux*. É curioso notar que a Universidade de Columbia adquiriu seu primeiro gravador em fita magnética, um Ampex, também em 1951, sob os cuidados de Vladimir Ussachevsky: "Este gravador estava sob minha responsabilidade, e um dia eu percebi que poderia ser utilizado como um instrumento de transformação de sons" (Ussachevsky, citado em Cross, Electronic Music: 1948-1953).

estúdio de Colônia e o do grupo encabeçado por Pierre Schaeffer. Enquanto o primeiro se voltou, pelo menos em sua fase inicial, ao uso de sons sintéticos gerados pelos equipamentos disponíveis (osciladores, geradores de ruídos etc.) para elaborar um novo universo sonoro, considerando os princípios seriais também utilizados na época para a música instrumental, em Paris o interesse maior era pela captação do estado "natural" dos sons, sua concretude, como ponto de partida para transformações mais "empíricas" do material.[4]

Nos Estados Unidos, além de Vladimir Ussachevsky (ver nota 3), havia em Nova York um grupo centrado na Universidade de Columbia conhecido por *Music for Magnetic Tape Project*, cujos pioneiros foram os cineastas Louis e Bebe Baron. Esse projeto teve origem em 1948, mas foi efetivamente levado adiante no campo musical entre 1951 e 1952 por Earl Brown, John Cage, Morton Feldman e David Tudor. E foi nos Estados Unidos, em 1952, que Berio teve seu primeiro contato com a música eletroacústica, segundo relatado na entrevista com Rossana Dalmonte.[5] Teria sido extremamente surpreendente, dada a pouca familiaridade do compositor com a produção de Paris, Colônia e Nova York. Foi nesta última cidade, então, mais exatamente no MoMA (*Museum of Modern Art*), que Berio ouviu pela primeira vez obras para *tape*, em um concerto de Wladimir Ussachevsky e Otto Luening.[6] Por um lado, o compositor italiano revelou tratar-se de uma experiência arrebatadora, por conta da novidade tecnológica que apresen-

4 Schaeffer comenta posteriormente, em seu *Tratado dos Objetos Musicais* publicado em 1966, que esta questão inicial da escolha das fontes sonoras era, como de fato foi observado depois, menos relevante que o desenvolvimento musical propriamente dito: "As obras mais marcantes ditas eletrônicas – *Omaggio a Joyce* de L. Berio [1958] e *Gesang der Jünglinge* de Stockhausen [1955-56] – fazem uso de todos os tipos de fontes sonoras e realizam duas aberturas: uma de ordem processual e outra de ordem estética. Pouco importa que o termo 'eletrônico' esteja ligado a estas obras, que são na realidade eletroacústicas" (Schaeffer, *Traité des Objets Musicaux*, p.25). Em francês no original: "*Les plus remarquables ouvres, dites électroniques:* Omaggio a Joyce *de L. Berio, et le* Gesang der Jünglinge *de Stockhausen, font appel à toutes les sources de son et consacrent deux libérations: l'une sur le procédé et l'autre sur l'esthétique qui en résulte. Peu importe que le terme « électronique » reste attaché à de telles musiques, en réalité électro-acoustiques.*"

5 A esse respeito, ver também Manning, The Influence of Recording Technologies on the Early Development of Electroacoustic Music; e De Benedictis, A meeting of music and the new possibilities of technology. The beginnings of the Studio di Fonologia Musicale di Milano della RAI.

6 Vladimir Ussachevsky seria, mais tarde, em 1959, o diretor fundador do *Columbia-Princeton Electronic Music Center*.

tava. Por outro, no entanto, pareceu-lhe musicalmente árida, "totalmente inócua".[7]

É curioso compararmos, através das palavras do próprio Berio, sua sensação quando do seu primeiro contato com a música eletroacústica com o período da entrevista a Dalmonte publicada em 1981, em que o compositor revela um impasse no que se refere a uma proliferação de obras que lhe pareciam hipervalorizar o procedimento eletrônico e a novidade dos sons em relação à ideia musical: "É fácil produzir novos sons. Mas fazer com que esses sons emanem de um novo pensamento musical, como ocorreu nos anos de 1950, é, no momento [1981], muito difícil".[8] Ao que parece, o impasse de Berio reside precisamente neste ponto: a novidade suplantando a real necessidade daqueles meios para se adequar a novas ideias musicais, a um novo pensamento musical.

O fim dos anos 1950 marcou um ponto de transição na música eletroacústica. Peter Manning nos diz que

> conceitos tradicionais para o projeto dos estúdios atingiram seu zênite em uma nova onda de estúdios que, como seus predecessores, utilizaram gravadores em fita magnética tanto como um meio geral de gravação quanto uma ferramenta essencial de modelagem e manipulação de sons.[9]

Ou seja, esta segunda leva de estúdios já incorporou novas tecnologias baseadas na fita magnética, profundamente assimiladas ao longo da década.

---

7 Berio, *Two Interviews*, p.117.

8 Berio, *Two Interviews*, p.123. Em inglês no original: "*It's easy to produce new sounds: but to make these sounds the emanation of new musical thought, as happened in the Fifties, is for the moment more difficult*". Para ilustrar esta ideia de Berio sobre uma produção eletroacústica "consciente" do pensamento musical em geral nos anos 1950, pode-se observar como Boulez justifica, na necessidade de evolução do material musical, o uso dos recursos eletrônicos em seus *Étude 1* (1951) e *Étude 2* (1952), realizados no *Club d'Essai* da RTF, de modo a "permitir a resolução de certas dificuldades apresentadas pela criação de espaços sonoros não temperados e sons complexos, e, em segundo lugar, pela realização de estruturas rítmicas em que valores irracionais são subdivididos" (Boulez, citado em De Benedictis, A meeting of music and the new possibilities of technology. The beginnings of the Studio di Fonologia Musicale di Milano della RAI, p.11).

9 Manning, The Influence of Recording Technologies on the Early Development of Electroacoustic Music, p.9. Em inglês no original: "*Traditional concepts of studio design reached their zenith with a second wave of studios that, like their predecessors, relied upon the tape recorder as both a general-purpose recording medium and a primary tool for shaping and manipulating sound material*".

E é precisamente nesta fase que surge o *Studio di Fonologia Musicale* da RAI (*Radiotelevisione Italiana*) em Milão (1955), criado por Luciano Berio e Bruno Maderna, com projeto de Alfredo Lietti e atuação fundamental de seu principal técnico, Marino Zuccheri, cuja aposentadoria marcaria a data oficial de encerramento das atividades do estúdio em 1983.[10]

Essas datas são, em verdade, datas oficiais que marcam o início do funcionamento dos estúdios, mas sua atividade e operação vinham acontecendo, em geral, antes de tais instituições se tornarem oficialmente ativas. Este fato explica um dado curioso sobre a data de origem do *Studio di Fonologia Musicale* da RAI, que cataloga obras como a difusão radiofônica *Ritratto di Città* (Berio-Maderna, 1954) e *Mimusique* (Berio, 1953) com datas anteriores à da sua origem oficial, em 1955. Vale ressaltarmos que este não se trata de um fato concernente apenas ao estúdio a que Berio estava ligado: Flo Menezes nos relatou, por exemplo, que algo similar ocorreu com *Parcours de l'Entité*, sua primeira peça no catálogo do *Studio PANaroma*. Os sons de síntese da obra já haviam sido realizados no *Centro di Sonologia Computazionale* (CSC) da Universidade de Pádua, Itália, em 1991. No entanto, ela foi finalizada em 1994, ano de inauguração oficial do Studio PANaroma – que, por sua vez, já se encontrava em atividade desde 1993.

Serão apresentados nesta conferência trechos de algumas obras realizadas no estúdio da RAI entre 1953 e 1958: o *Notturno*, de Bruno Maderna, de 1956 e, em sintonia com o concerto deste Simpósio que abarca a produção acusmática de Berio,[11] trechos das obras *Thema (Omaggio a Joyce)* (1958), *Perspectives* (1957) e da já mencionada *Ritrato di Città* (1954). Outro exemplo a ser apresentado é uma peça de John Cage feita no estúdio em 1958, *Fontana Mix*, dedicada a Berio e Cathy Berberian.

---

10 O artigo de Angela De Benedictis sobre as origens do Estúdio da RAI aborda, inclusive, detalhes interessantes da trajetória de Berio e Maderna até a fundação do estúdio, como a carta de Luigi Dallapiccola, com quem Berio havia estudado em Tanglewood, a lideranças da rádio italiana na época. Destaca-se ainda o período a partir de junho de 1953, em que Berio trabalhou como consultor musical para a RAI, sob sugestão e indicação de Dallapiccola – este é também o ano em que compõe sua primeira obra eletroacústica, *Mimusique*, considerada por ele um estudo.

11 O programa do concerto de 25/10/2013 incluiu as seguintes obras acusmáticas de Berio: *Perspectives* (1957), *Thema (Omaggio a Joyce)* (1958), *Chants Parallèles* (1975; rev. 1997), *Momenti* (1960) e *Visage* (1961).

Fábio Scucuglia [FS]: Gostaria de falar brevemente sobre a sucessão de fatos que antecederam a criação oficial do estúdio de Milão. Em um artigo de 2012, De Benedictis descreve os passos da criação do *Studio di Fonologia Musicale*, apontando alguns aspectos relevantes da articulação entre compositores, engenheiros e produtores envolvidos. Isto porque, em meados de 1950, a fomentação da música eletroacústica, assim como os suportes para o seu desenvolvimento, se resumia às companhias de *broadcast* – com exceção dos EUA, onde a iniciativa privada e os departamentos de universidades também financiavam pesquisas dessa natureza. Não por acaso, os dois principais estúdios da Europa na época eram mantidos pelas rádios locais (NWDR em Colônia e RTF em Paris), que forneciam os equipamentos e engenheiros necessários. Na Itália, tal iniciativa era inexistente, e Berio lamentava a falta de interesse dos jovens compositores italianos no campo da música eletrônica, fato que, segundo ele, impedia o desenvolvimento desse gênero no país.[12]

Ao retornar à Itália em 1952, após participar do festival de Berkshire, em Tanglewood (EUA), como aluno de Dallapiccola, Berio começou a idealizar formas de introduzir as experiências eletrônicas lá vivenciadas por ele nas práticas musicais italianas. A criação do estúdio de Milão só foi possível, no entanto, após três anos de articulações, incluindo dois anos nos quais o compositor trabalhou no estúdio da RAI (de 1953 a 1955), sendo indicado pelo próprio Dallapiccola a Giulio Razzi, uma das figuras proeminentes na condução dos trabalhos na rádio. Durante esse período, Berio colaborou com a produção da RAI, tendo inclusive realizado algumas trilhas musicais para radionovelas.[13] Ainda em 1953, produziu seu primeiro estudo eletrônico intitulado *Mimusique*, com dois minutos de duração. Ainda segundo De Benedictis, a criação de um estúdio em Milão, aos moldes daqueles existentes em Colônia, Paris e Gravesano, começou a tomar forma através das discussões realizadas dentro e fora da RAI, envolvendo compositores e representantes do universo do *broadcast*, além de represen-

12 De Benedictis, A meeting of music and the new possibilities of technology. The beginnings of the Studio di Fonologia Musicale di Milano della RAI, p.5-6.

13 De Benedictis menciona, em especial, a criação da trilha musical para a "tragicomédia" *Il trifoglio fiorito*, escrita por Rafael Alberti e dirigida por Enzo Ferrieri, em novembro de 1953, primeira colaboração de Berio com a rádio de Milão.

tantes da área administrativa da rádio. Mesmo assim, embora o gérmen de algumas produções tenha ocorrido já em 1953, a criação oficial do estúdio aconteceu somente alguns anos mais tarde, e o papel de Maderna nesse processo foi fundamental.

O primeiro contato de Maderna com as experiências alemãs e francesas ocorreu em 1951, ano em que ele participou do festival de Darmstadt. Em 1952 realizou sua primeira obra, *Musica su due dimensioni*,[14] no *Institut für Phonetik und Kommunikationforschung* (Instituto de Fonética e Pesquisas sobre Comunicação) em Bonn com o auxílio de Meyer-Eppler, indicando certa aproximação à vertente alemã. Durante esse período, os caminhos de Berio e Maderna se cruzaram e, novamente no festival de verão de Darmstadt, em 1953, ambos participaram de um seminário de Eimert intitulado *Theorie und Kompositionstechnik der Elektronischen Musik* (Teoria e Técnicas de Composição da Música Eletrônica). A primeira aparição do nome de Maderna em um documento, relacionando-o aos esforços de Berio para a criação de um estúdio na Itália, é numa carta sua de 1954 endereçada ao próprio Berio, na qual Maderna se diz empolgado com as possibilidades que havia enxergado numa visita feita às instalações da rádio. Não se sabe, no entanto, se durante esse período ambos trabalharam juntos para a formatação do projeto entregue por Berio ao diretor geral da RAI, Filiberto Guala. Intitulado *Progetto per la constituizione di un "Centro Sperimentale di Ricerche Radiofoniche"* (Projeto para a constituição de um "Centro Experimental de Pesquisas Radiofônicas"), o projeto listava uma série de objetivos desse novo centro de pesquisa, dentre eles: produção de música eletrônica e concreta, criação de trilhas sonoras para rádio e televisão,[15] realização de transmissões especiais de drama e documentário específicos para rádio e preservação em arquivos de material sonoro produzido no estúdio, tanto para uso na programação da rádio (como efeitos sonoros para radionovelas) quanto para propósitos científicos (pesquisas sonoras a respeito do timbre).

14 Vale ressaltar que De Benedictis atenta para o fato de que em 1958 Maderna escreveu uma outra obra, completamente diferente, com o mesmo título. Trata-se da obra que consta no catálogo oficial do *Studio di Fonologia Musicale*, para flauta e fita magnética.

15 O próprio Berio diz na entrevista de 1981 que "toda música funcional tornava-se um pretexto para a experimentação eletroacústica" (Cf. Berio, *Entrevista sobre a música contemporânea*, p.106).

É interessante notar que a obra inaugural do estúdio da RAI tenha sido fruto de uma parceria entre Berio e Maderna. *Ritratto di città*, composta em 1954 – antes, portanto, da inauguração oficial do estúdio em 1955 –, foi uma demonstração preliminar, à direção da rádio italiana das potencialidades dos novos equipamentos eletroacústicos na construção de obras para transmissão; foi apresentada no início de 1955 aos diretores e, em junho desse mesmo ano, o estúdio foi inaugurado, com alguns equipamentos desenhados por Alfredo Lietti.

Alfredo Lietti foi engenheiro no Studio durante os primeiros anos de atividade, e, no ano de 1959, quando se encontrava totalmente em contato com tudo o que estava sendo produzido no estúdio, publicou um artigo pela Sociedade Belga de Musicologia no qual descreveu todos os equipamentos existentes em Milão, que não eram muitos (conforme descreveremos a seguir, tais equipamentos se resumiam a alguns osciladores, filtros, seletores de amplitude e geradores de pulso). A rudimentaridade do estúdio milanês, se comparado com os atuais, incluindo o *Studio PANaroma*, pode surpreender a alguns. Além disso, Lietti também comenta nesse mesmo artigo as utilidades de cada um desses equipamentos e suas limitações, as quais levaram ao desenvolvimento de novas tecnologias. Prosseguiremos agora com a descrição de cada um dos equipamentos disponíveis aos compositores no estúdio de Milão e de suas idiossincrasias.

Lietti afirma que os primeiros aparelhos trazidos ao estúdio foram os osciladores, utilizados também por Stockhausen em Colônia e na composição de *Studie I* (1951), realizada no estúdio da RTF. Tais osciladores geram ondas senoidais em que se pode escolher a frequência. Além das ondas senoidais, outros formatos eram possíveis, tais como ondas quadradas, triangulares etc. Contudo, segundo Lietti, tais ondas detêm pouco poder de informação, devido ao fato de gerarem sons completamente estáticos e previsíveis. Desta feita, o primeiro passo de Lietti foi justamente incorporar equipamentos para uma produção sonora "mais imperfeita", pois, segundo ele, um som totalmente perfeito havia se mostrado de pouca utilidade para a composição musical. Em termos gerais, as possibilidades de trabalho com os osciladores se resumem à simples adição para a construção de aglomerados, precisamente a estratégia adotada por Stockhausen em seus dois estudos inaugurais, numa busca pela diferenciação de sons tônicos e complexos no início da música eletrônica. Para incorporar tais irregularidades aos sons,

foi necessária a introdução de outro aparelho: o filtro de frequência variável, ainda hoje bastante comum em qualquer estúdio, inclusive sob a forma de *plug-ins* digitais. Na época, no entanto, tratava-se de equipamento físico, no qual era possível filtrar algumas frequências de sons gravados. A peça *Continuum*, de Maderna, faz exatamente esse procedimento da filtragem do ruído branco; já Berio, em *Thema (Omaggio a Joyce)*, realiza filtragens da voz feminina. Aqui nos deparamos com as técnicas da vertente francesa da *Musique Concrète*, enquanto nos osciladores temos as técnicas da *Elektronische Musik*. Assim, surgiram primeiramente dois meios de produção que já haviam sido desenvolvidos na Europa naquele período, a saber: a adição de ondas senoidais, na síntese aditiva, e o que podemos denominar síntese subtrativa, através dos filtros de frequência variável.

Gostaria de fazer um comentário sobre alguns problemas citados por Lietti, os quais levaram à necessidade de se possuir vários osciladores, ocupando grande espaço físico: os osciladores traziam muito ruído de fundo. Quando se gerava uma senoide, ela trazia um ruído. Ao se introduzir a segunda senoide, outro ruído era somado. Consequentemente, quando se fazia um som complexo a partir de senoides, o ruído era tão intenso que a banda de audibilidade era de apenas 40dB (diferença obtida entre o som mais baixo e som mais alto). Para sanar tal problema, foram introduzidos vários osciladores que atuassem ao mesmo tempo, causando, assim, um ruído único. Desta feita, embora fosse constituído por somente quatro equipamentos, o estúdio RAI possuía uma grande quantidade de osciladores que tomavam o seu espaço físico. Para Lietti, no entanto, esses dois equipamentos ainda não eram suficientes, pois significavam a base da composição eletroacústica, mas a música não é só a construção da base: ela precisa de ferramentas para se desenvolver.

Aqui percebemos o processo no qual os compositores vislumbraram as limitações do estúdio, pois o próximo aparelho a ser introduzido no estúdio da RAI buscava suprir necessidades estéticas do trabalho com sons gravados: um seletor de amplitudes que selecionava um nível fixo de amplitude e permitia a passagem dos sinais que superavam tal limite. Para quem é familiarizado com o universo dos *plug-ins*, o seletor de amplitudes funcionava de modo semelhante aos atuais *gates*. Dessa maneira, era possível o manuseio de um ruído branco e a subtração de algumas frequências através dos filtros citados anteriormente, gerando-se sons complexos inarmônicos. E a partir

desse seletor de amplitudes definia-se um valor em dB a partir do qual o sinal seria "permitido". Tudo que estivesse abaixo desse valor em dB estipulado seria eliminado. O que se tem, portanto, são pequenas rupturas em meio ao silêncio que acontecem de modo mais ou menos aleatório: trata-se, na verdade, de um ruído filtrado a partir das frequências e das amplitudes escolhidas. Com isso, conseguiu-se que a assimetria fosse introduzida de forma sistemática no estúdio, o que até então não era possível. A partir desse seletor de amplitudes, aplicado às outras técnicas produzidas pelos demais equipamentos, conseguiu-se introduzir certa maleabilidade ao som.

O último equipamento disponível aos compositores no estúdio da RAI era um gerador de pulso, cujo princípio consistia em acelerar um impulso para gerar alturas definidas. Com esses quatro princípios básicos de trabalho com os sons eletrônicos, o estúdio funcionava. E com esses quatro princípios básicos, toda a produção da década de 1950 foi possível. Talvez por essa relativa limitação de recursos, Berio tenha saído meio desiludido das primeiras experiências em estúdio, a elas retornando somente anos mais tarde, ao ser convidado por Boulez a assumir um cargo no IRCAM.

Segundo o próprio Berio, o estúdio foi construído para levar adiante as pesquisas que estavam sendo desenvolvidas nos outros estúdios da Europa, porém com algumas diferenças relacionadas ao seu descontentamento em relação à forma como as coisas eram separadas em grupos, tais como o papel desempenhado pela *Musique Concrète* na França ou por aquele desempenhado pela *Elektronische Musik* na Alemanha.[16] Berio defendia uma compreensão um pouco mais elaborada desse *continuum*, e questões técnicas do estúdio de Milão o levaram, paulatinamente, a certa decepção com o que ele possuía em mãos. Em seu primeiro contato com as possibilidades da fita magnética em Nova York, além do contato com o que estava sendo feito em Paris e Colônia, o compositor ficou extremamente empolgado, imaginando ser aquele o caminho a seguir. As limitações técnicas do estúdio começaram, no entanto, a frustrar essa empolgação inicial.

Frente às dissidências entre as ideias francesas e alemãs a respeito da produção artística com o auxílio da eletrônica, Berio viu no estúdio de Milão uma oportunidade para que tais vertentes se fundissem e fizessem parte de um novo pensamento. Ele afirma:

16 Sobre isso, ver Rizzardi; De Benedictis, A conversation with Luciano Berio.

> Nosso trabalho no Studio di Fonologia, pelo menos no período em que eu estive lá, não era uma síntese entre duas entidades existentes. Eu prefiro descrevê-lo como um diálogo entre diferentes dimensões, ao invés de uma síntese de duas entidades específicas.[17]

A ideia era, portanto, propor novas relações entre as técnicas de estúdio, embora isso só tenha ocorrido em parte. Berio abandonou a composição eletroacústica com essa concepção de que o estúdio ainda estaria muito limitado para atingir as suas convicções sobre musicalidade. Somente em 1974, ao ser convidado por Pierre Boulez para ir ao IRCAM, ele retornou à experiência em estúdio focando-se mais na música mista em tempo real. Nesse sentido, Berio enxergou uma verdadeira fusão entre a música eletrônica e a instrumental, pois todo o aparato teórico que faltava aos primeiros experimentos eletrônicos da década de 1950 se fazia presente na escrita tradicional do instrumento, sobre o qual a eletrônica poderia atuar. Ele ainda defendeu, mais tarde, ao descrever os primeiros anos de experimentação, que a ausência de tradição na área da eletroacústica ocasionou um distanciamento entre o compositor e seus materiais convencionais. Sobre isto, ele completa:

> Os primeiros anos da música eletrônica nos anos de 1950 transcorreram como se estivessem embrulhados em silêncio, não apenas porque as salas de concerto, que ocasionalmente as abrigavam, estavam comumente vazias, mas também porque não faziam referência aos trabalhos musicais de humanos. Faltavam-lhes os tão conhecidos comportamentos associados ao legado musical. Com frequência, tais trabalhos eletrônicos foram como garrafas jogadas ao mar; apenas alguns possuíam uma mensagem a qual foi posteriormente resgatada e transformada.[18]

---

17 Ibid., p.164. Em inglês no original: "*Our work at the Studio di Fonologia, at least when I was there, was not a synthesis between two existing entities. I prefer to describe it as a dialogue between different dimensions, rather than as the synthesis of two specific entities*".

18 Berio, citado em Cremaschi; Giomi, "Parrrole": Berio's words on music technology, p.27. Em inglês no original: "*The first works of electronic music in the 1950s were as if wrapped in silence, not only because the concert halls that occasionally hosted them were often empty, but also because they did not make reference to the musical work of humans. They lacked the well-known behavior associated with musical legacy. Often, these electronic works were like bottles tossed in the sea; only some contained a message that was then picked up and transformed*".

Não podemos confundir, no entanto, essa decepção de Berio com as possibilidades apresentadas pelo aparato eletrônico nos anos iniciais da experiência eletroacústica com uma negação aos experimentos da década de 1950. Pelo contrário, o compositor defendeu durante toda sua trajetória que os avanços no campo da música eletrônica eram de inestimável importância para a criação musical, chegando a afirmar na entrevista a Dalmonte, em 1981, que um tratado musical só seria realmente útil se contivesse "capítulos sobre acústica instrumental, capítulos sobre timbre e harmonia, timbre e registros instrumentais, timbre e velocidade de articulação, parentescos instrumentais acústicos e psicoacústicos, voz e instrumento, instrumento amplificado, transformações eletroacústicas dos instrumentos etc.".[19] Numa conferência que ministrou em Harvard entre 1993 e 1994 – e que mais tarde se tornou o livro *Remembering the Future* (2006) –, Berio ainda afirmou que tais transformações no campo da tecnologia assistida por estúdios eletrônicos, apesar de importantes, não modificaram a essência da música. Ao contrário, os equipamentos foram introduzidos à música para suprir as demandas desse novo pensamento, percebendo uma interferência profunda inclusive na escrita instrumental – "[...] ao menos nos casos onde a concepção de uma obra gerava dúvidas quanto a saber se uma partitura deveria fornecer prescrições gráficas para sua performance, descrições do resultado sonoro, ou, simples e fatalistamente, deveria ser uma forma de prognóstico, uma forma de palpite".[20] Segundo ele, as transformações musicais presentes na prática de estúdio teriam sua gênese já no início do século XX, e "aqueles pacotes arcaicos de ondas senoidais, ou aquelas bandas variáveis de ruídos filtrados, foram no mais o resultado final de concentrações extremas de funções intervalares no mundo poético de Anton Webern".[21] Consciente das peculiaridades da aplicação da técnica serial aos primeiros experimentos, Berio ainda apontou o fato de que procedimentos seriais

---

19 Berio, *Entrevista sobre a música contemporânea*, p.30-31.

20 Berio, *Remembering the Future*, p.15-16. Em inglês no original: "*[...] at least in those cases where the conception of a work prompted doubts as to whether a score should provide graphic prescriptions for its performance, or descriptions of the sound result, or, simply and fantastically, should be a form of prognostication, a way of guessing*".

21 Ibid., p.15. Em inglês no original: "*Those archaic packets of sinusoidal waves or those variable bands of filtered white noise were mostly the end-result of the extreme concentration of intervallic functions in the poetic world of Anton Webern*".

aplicados à totalidade de parâmetros – fundamento teórico utilizado nos experimentos em Colônia, por exemplo – acabaram por gerar resultados perceptivos análogos aos procedimentos randômicos. Para ele, no entanto, é "inegável que a consciência dessa similaridade relativa de resultados está na raiz de muitos avanços musicais significativos das últimas décadas".[22]

Vamos agora demonstrar alguns vídeos que compõem um CD-Rom de apresentação do estúdio RAI. Trata-se de vídeos nos quais podemos ver a estrutura do estúdio, os equipamentos citados até aqui e a forma de trabalho dos compositores.

[EXEMPLOS AUDIOVISUAIS][23]

Em seguida, tocaremos alguns exemplos de obras. A primeira é uma obra de apenas três minutos de duração: *Notturno* (1956), de Bruno Maderna.

TG: Neste *Notturno*, Maderna usa filtragens de ruído branco com uma banda mínima de 2Hz apenas, que gera basicamente um som flautado.

FS: Ele consegue um filtro bastante específico. Apesar de ser rudimentar, havia bastante precisão.

[EXEMPLOS MUSICAIS: *Notturno* (1956), de Bruno Maderna; *Ritratto de Città* (1954), de Luciano Berio e Bruno Maderna – primeira obra oficial do catálogo da RAI]

TG: A partir da audição do trecho inicial do *Thema (Omaggio a Joyce)*, abarcaremos brevemente a questão da Fonologia. Em um texto de 1959, traduzido para o português em *Música Eletroacústica: História e Estéticas*,[24] Berio conta a experiência de produção da obra quando ele e Umberto Eco gravaram uma voz feminina lendo o início do capítulo XI do *Ulysses*, de James Joyce, para uma paulatina "desconstrução" do texto a partir de manipulações eletroacústicas. À parte considerações mais profundas acerca da Fonética e da Fonologia, já abordadas na conferência de Flo Menezes, tomaremos apenas o início da obra mencionada para ilustrar o que Berio dizia em relação ao uso da manipulação eletroacústica e das pesquisas relacionadas à palavra e à música. Para ele, as inversões, alterações de velocidade de

22 Ibid., p.84. Em inglês no original: "*It's equally undeniable that the awareness of this relative similarity of results is at the root of many significant musical achievements of the last decades*".

23 Material de divulgação disponível em CD-Rom editado por Maria Maddalena Novati. Roma: ERI-Rai, 2002.

24 Cf. Menezes, *Música Eletroacústica*.

leitura, filtragens, entre outros – que, se usados em seu limite, impediam inclusive que os sons resultantes fossem reconhecidos como provenientes da voz –, possibilitavam ir muito além dos recursos da leitura oral, cuja musicalidade expressa pelo texto de Joyce se manifestava

> a partir dos mais típicos artifícios da execução musical: *trillo*, *appoggiatura*, *martellato*, *portamento*, *glissando*. Entretanto, tais alusões certamente possuem apenas um significado relativo se comparadas com as possibilidades de análise, de decomposição e de síntese que nos oferecem os meios eletrônicos. [...] Conquanto sejam legítimas na medida em que permanecem fiéis às intenções de Joyce, tais considerações *musicais* baseadas simplesmente na presença de tais artifícios permaneceriam de toda forma limitadas ao campo da onomatopeia (que, com efeito, representa o estágio mais primitivo da expressão musical espontânea), ao que a língua inglesa se presta particularmente bem.[25]

O compositor aborda as pesquisas desenvolvidas no estúdio sobre as relações entre a palavra e o sonoro, entre poesia e música, com intuito de buscar uma relação de continuidade entre estas duas instâncias, e não simplesmente de mesclá-las. Ao ouvirmos o início de *Thema (Omaggio a Joyce)*, fica clara a evolução contínua de um estado de inteligibilidade da palavra até sua desconstrução, de um estado que ele considera "onomatopaico" – a exploração sonora das palavras do texto através da leitura oral –, constituído pelo que Berio absorve, musicalmente, como *tema* do capítulo XI do *Ulysses* por conter elementos germinais posteriormente desenvolvidos ao longo do capítulo, até transformações que permitem uma elaboração *musical* mais profunda, na medida em que entram os processos eletroacústicos.

Gostaria, agora, de voltar a um problema que já anunciamos aqui: o questionamento de Berio com relação a uma produção eletroacústica que manifesta um excesso de zelo pelos meios técnicos, muitas vezes suplantando necessidades propriamente musicais, como havia sido sua percepção das obras para *tape* no concerto do *MoMA* em 1952. E é interessante para pensarmos em exemplos de peças da década de 1950 que, para nós, podem até soar "datadas", talvez por percebermos uma ênfase em procedimentos técnicos em relação ao fato musical em si. A preocupação principal de

25 Berio, citado em Menezes, *Música Eletroacústica*, p.123.

Berio centrava-se no fato de que novos pensamentos e ideias deveriam produzir novos sons, ao invés de simplesmente se usar novas tecnologias para criar novos sons. Outra razão que reforçou esta postura foi sua crítica à produção eletroacústica que mostra uma falta de consciência da história da música, dos instrumentos musicais, das suas formas e estruturas já sedimentadas e até de seus mecanismos sociais, como a própria situação do concerto; tais manifestações, segundo ele, limitar-se-iam simplesmente à busca por novas sonoridades. Ou seja: o novo pelo novo chama a atenção a si inicialmente, mas não permanece: "Um novo pensamento musical, acima de tudo, se quer manifestar-se através de novos recursos, deve estar ciente de experiências musicais que não são novas".[26]

Mesmo após a intensa produção do estúdio italiano na segunda metade dos anos 1950, é fato que entre 1961, ano em que Berio deixa o estúdio da RAI, e 1974, quando é convidado por Pierre Boulez para dirigir o setor de Música Eletroacústica do IRCAM (*Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique*), em Paris, o compositor italiano se dedicou de forma mais esparsa ao gênero. Nesses mais de doze anos, há somente três obras catalogadas envolvendo sons eletroacústicos: *Laborintus II*, obra mista de 1965 comissionada pela RTF de Paris, e duas obras realizadas no *Studio di Fonologia* após sua saída: *Esposizione*, de 1962-63,[27] e *Questo vuol dire che...*, de 1968.[28] Quaisquer que tenham sido as razões de Berio para esse afastamento, é curiosa uma comparação que o compositor faz, em um artigo de 1964, entre os estúdios fundados nos anos 1950, com um aparelhamento voltado quase exclusivamente "ao exercício normal de uma estação de rádio",[29] e os novos estúdios da Universidade de Columbia em Nova York e o Estúdio de Música Eletroacústica do laboratório Siemens de Mônaco, cujas soluções técnicas estariam já mais adaptadas ao exercício da pesquisa e da criação musicais. Nesse mesmo texto, o compositor revelou certas difi-

26 Berio, *Two Interviews*, p.123-124. Em inglês no original: "*A new musical thought, above all if it wants to manifest itself through new resources, must incorporate an awareness of musical experiences that are not new*".

27 Para mezzo-soprano, 2 vozes infantis, grupo de bailarinos e mímicos, 14 instrumentos e *tape*. Texto de Edoardo Sanguineti.

28 Para três vozes femininas, orador, coro e *tape*. Textos folclóricos de diferentes países coletados em colaboração com Roberto Leydi, que havia produzido o texto de *Ritratto di Città* em 1954. Curiosamente, na estreia da obra, no Festival de Royan, em 1969, o orador foi Henri Pousseur.

29 Berio, *Scritti sulla Musica*, p.220.

culdades advindas da relação com o meio radiofônico, que também podem tê-lo afastado, mesmo que temporariamente, do ambiente eletroacústico: "Adiciona-se, finalmente, a inevitável e fundamental incompatibilidade ideológica entre uma nova prática musical em formação – que, sobretudo naqueles anos em meio a uma incompreensão geral, constituiu-se símbolo de ruptura com os esquemas da cultura burguesa – e um aparato político-industrial (o radiofônico), cujo único escopo é manter em pé o edifício das convenções burguesas".[30]

Mesmo no período do IRCAM (1974-80), a produção eletroacústica de Berio é relativamente reduzida, excetuando-se *Per la dolce memoria di quel giorno* (1974) – balé sobre *I Trionfi*, de Petrarca, com coreografia de Maurice Béjart, estreado em Florença –, *Diario immaginario* (1975) – obra radiofônica realizada na RAI – e *Chants Parallèles* (1975) – encomenda da RTF –, outra obra a ser ouvida no já referido concerto deste Simpósio. No IRCAM propriamente dito consta somente o trabalho que resultou na *Sequenza IX* para clarinete (1980) – para cujo projeto inicial foram desenvolvidos processamentos eletrônicos.[31]

A partir da década de 1970, Berio passou a se interessar mais especificamente pelo processamento em tempo real (*live electronics*), especialmente pela intenção de homogeneizar fontes instrumentais e eletroacústicas e pelas possibilidades de uso e ampliação do espaço da performance. Nesse perío-

---

30 Ibid., p.220. Em italiano no original: "*Si aggiungeva infine anche la inevitabile e fondamentale incompatibilità ideologica tra una nuova pratica musicale in formazione – che, soprattutto in quegli anni, tra l'incomprensione generale, si costituiva a simbolo di una rottura ulteriore con gli schemi della cultura borghese – e un apparato politico-industriale (quello radiofonico), il cui unico scopo è proprio quello di contribuire a mantenere in piedi l'edificio delle convenzioni borghesi*".

31 Aqui vale um comentário sobre este trabalho de Berio no IRCAM e sobre os *Chemins*, obras que o compositor realizou com base nas suas *Sequenze* para instrumentos solistas. Com a sua saída do instituto francês, a obra mista lá iniciada se desdobrou na *Sequenza IX* para clarinete solo e, segundo ele menciona na entrevista a Dalmonte, em *Chemins V*, para clarinete e filtros digitais programados com o sistema *4X* no IRCAM. Mas é curioso que, nos catálogos do *Centro Studi Luciano Berio* e da Universal Edition, a obra *Chemins V* (1992) faça referência à *Sequenza XI* para violão, ou seja, trata-se de uma obra para violão e orquestra. No entanto, o catálogo brahms do IRCAM chega a mencionar, na seção *Parcours de l'ouvre* de Luciano Berio, *Chemins V* como sendo para clarinete e eletrônica; e, em Deliège, *Cinquante ans de Modernité Musicale*, p.701, consta que o *Chemins VI* é a obra para violão e orquestra de câmara, realizado a partir da *Sequenza XI*. Daí inferimos a possibilidade de o autor ter retirado posteriormente de seu catálogo a obra realizada no IRCAM, resultando no que é hoje conhecido como *Chemins V* a obra para violão e orquestra de câmara de 1992.

do, portanto, ele pareceu ter começado a sedimentar caminhos na *música eletroacústica mista* através do *live electronics* para desenvolver um aspecto que já havia mencionado desde a década de 1950: a tão almejada continuidade entre as esferas instrumental e eletroacústica. E, de fato, ele revelou estar certo de que "a antinomia das 'duas dimensões' – o contraste entre música gravada (ou seja, eletrônica) e música realmente executada (instrumentos, voz cantada ou falada) – também poder[ia] ser muito em breve superada".[32] Ao contraste extremo das "duas dimensões" lembramos, além da obra à qual Berio faz referência com o uso desta expressão – *Musica su Due Dimensioni*, de Maderna (1952) –, outro exemplo claro deste pensamento nos anos de 1950: a obra *Déserts* (1949-54) de Edgar Varèse,[33] em que se contrastam seções puramente orquestrais com seções de *tape*, evidenciando duas esferas bastante distintas do material. É possível vislumbrar então que Berio estivesse muito interessado em um esfacelamento, continuidade e interação mais fluida entre o instrumental e o eletroacústico desde aquela época. E foi este intuito particular que deu origem a uma nova instituição fundada por ele em Florença no ano de 1987: o *Centro Tempo Reale*.

Embora o que tenhamos dito antes possa ter transparecido algum pessimismo de Berio em relação à música eletroacústica, especialmente a partir do final dos anos 1950, o compositor italiano a considerava uma experiência absolutamente fundamental, transformando-se em parte assimilada da formação do músico:

> Música eletrônica, em um certo sentido, não mais existe, já que é parte integrante do cotidiano do pensamento musical. Podemos descrever as técnicas específicas, mas não há mais como sustentar a música eletrônica como a antítese de outros modos e concepções da criação musical [...]. Desta forma, o músico de hoje que não explora o mundo da música eletrônica é necessariamente incompleto.[34]

32 Berio, citado em Menezes, *Música Eletroacústica*.

33 É curioso que Varèse tenha utilizado também um gravador Ampex, na mesma época que Ussachevsky, para compor o *tape* de *Déserts* a partir de 1952.

34 Berio, citado em Cremaschi; Giomi, "Parrrole": Berio's words on music technology, p.27. Em inglês no original: "*Electronic music, in a certain sense, no longer exists because it is everywhere and is a part of everyday musical thought. We can describe the specific techniques but we can no longer hold electronic music up as the antithesis of other modes and conceptions of*

Esta citação, extraída do prefácio do compositor italiano ao livro *La Musica Elettronica* (1976), organizado por Henry Pousseur, vai ao encontro das obras com eletrônica em tempo real realizadas a partir do final da década de 1980 no *Centro Tempo Reale* que, de fato, exploram esta sutileza da qual falava Berio: uma homogeneidade entre fontes instrumentais e vocais, de um lado, e eletroacústicas, de outro, sem contrastes ou transformações radicais entre as duas esferas. No caso de *Outis* (1996), para coro, orquestra e *live electronics*, o compositor buscou uma proliferação dos sons pelo espaço tão sutil a ponto de justificar, na estreia da obra no *Teatro alla Scala* de Milão, um acobertamento dos alto-falantes e um processamento tão sutil para camuflar sua presença e ação ao público:

> Neste trabalho – no qual não há, de fato, *live electronics*, mas um grande respeito pela substância acústica musical e pelo espaço em si – a tecnologia tende a prolongar certos aspectos, a desenvolvê-los internamente de um modo que poderiam ser quase chamados de dissimulados ou mascarados.[35]

É também no aspecto da mobilidade, do tratamento do espaço com o auxílio de recursos eletrônicos, que podemos inferir como o compositor italiano buscava maneiras de colocar a tecnologia a serviço do pensamento musical "como extensão do trabalho humano",[36] relacionada às potencialidades acústicas de cada espaço de performance – pensa-se, aqui, na apresentação de *Cronaca del Luogo* (1998-1999), estreada no *Felsenreitschule* de Salzburgo com uma disposição totalmente inusitada da orquestra, em uma espécie de "parede" musical na qual os músicos foram distribuídos lado a lado e também acima uns dos outros, contando com recursos eletrônicos para possibilitar o equilíbrio desejado pelo compositor em função do espaço.[37]

---

musical creation [...]. *As a result, a musician of today who does not explore the world of electronic music is necessarily incomplete*".

35 Berio, citado em Giomi; Meacci; Schwoon, Live Electronics in Luciano Berio's music.

36 Ibid.

37 Segundo o texto já mencionado de Giomi, Meacci e Schwoon, é notório o recurso da amplificação com intenções semelhantes em Berio desde obras como *Allelujah II* (1956-1958), *Sinfonia* (1968-1969), *Coro* (1974) e *Formazioni* (1985-1987). Vale lembrar que Francesco Giomi, um dos autores do texto, é o atual Diretor do *Centro Tempo Reale,* tendo colaborado ativamente com o trabalho de *live electronics* de Luciano Berio.

FS: Perguntado em 1981 sobre a função do IRCAM, Berio descreveu a via de mão dupla entre o pensamento musical e a tecnologia para manipulação e síntese sonora, na qual se estipula uma relação de necessidade entre ambas para o desenvolvimento teórico da música. Nesse sentido, Berio enxergou o IRCAM atuando em duas frentes: em seu papel na atribuição de sentido musical às pesquisas acústicas; e na edificação de novas formulações, sob o ponto de vista acústico, para o pensamento musical.

Gostaria de finalizar citando uma passagem da entrevista do Berio de 1981 que exemplifica bem a sua relação com o estúdio e a experiência eletroacústica exposta nessa conferência:

> Nas décadas de cinquenta e sessenta, os estúdios analógicos de música eletrônica [...] existiam com o objetivo de se produzir obras musicais. Na década de setenta, e mesmo antes, os estúdios de música eletrônica mudaram a tecnologia, e tinham como objetivo aperfeiçoar a si próprios. Enfim, vinte ou trinta anos atrás o músico controlava, em função de suas ideias e visões, recursos técnicos de origem não musical (osciladores, filtros, gravadores etc.), ao passo que nos últimos dez ou quinze anos parece que o desenvolvimento tecnológico passou a dominar a situação e o compositor se retraiu frente aos novos recursos criados especialmente para ele.[38]

No começo na década de 1950, os compositores usaram tecnologias de outros, pois elas não haviam sido concebidas especificamente para música: eram osciladores eletrônicos. Quando se construiu o artefato para o músico fazer música, este se viu amarrado a uma constante troca, que eliminava o tempo necessário ao compositor para absorver a tecnologia antecedente. Berio buscou entender o que a experiência eletroacústica poderia introduzir no seu pensamento musical. Não é o pensamento que deve se adequar à tecnologia, e sim o contrário. Nesse sentido, percebemos na relação de Berio com o estúdio eletrônico uma busca constante por elementos sonoros que pudessem enriquecer a experiência composicional, evitando que as contingências instrumentais existentes, tais como expostas no decorrer deste texto, determinassem os rumos de seu pensamento musical.

38 Berio, *Entrevista sobre a música contemporânea*, p.108.

Debate público

Flo Menezes [FM]: Gostaria de fazer algumas breves observações. Quando falamos de *Musica su due dimensioni* de Maderna, de 1952, alguém pode pensar: "Mas ouvimos o tempo todo que o *Studio di Fonologia* começou suas atividades em 1954 e que foi fundado oficialmente em 1955, e de repente temos esta obra realizada em 1952 por Maderna?" Na realidade, *Musica su due dimensioni* foi a primeira peça eletroacústica de Maderna e foi realizada, a convite de Werner Meyer-Eppler, nos Laboratórios da Universidade de Bonn, antes mesmo do início do estúdio italiano. Mas a questão que tenho, "pondo o dedo na ferida" de uma das afirmações que ouvi aqui do Tiago, reporta-se a uma frase – que uso também, e que me incomoda bastante mesmo quando o uso é meu – quando se refere à música eletroacústica dos anos de 1950 e afirma que "ela é extremamente datada". Eu pergunto: existe alguma música que não seja datada? O que é o datado para você em 1950? Quando você ouve Bach, por exemplo, não é datado? Quando ouve Chopin, não é datado? E o mesmo quando você ouve Machaut? O que faz ouvir uma obra eletroacústica dos anos 1950 e dizer que "a obra é datada"?

Tiago Gati [TG]: Acho que parte disso tem a ver com o exemplo de *Thema (Omaggio a Joyce)*. Existem obras que parecem ser principalmente descobertas – como, por exemplo, algumas obras eletroacústicas realizadas nos Estados Unidos, peças de Ussachevsky etc. – e que parece que são levadas pelo arrebatamento pela novidade dos sons que estavam surgindo...

FM: ...não concordo! A *Sinfonia Fantástica* de Berlioz, com sua orquestração totalmente diferente em 1830 de tudo o que estava rolando em termos orquestrais até ali, em especial da orquestração em Beethoven, que havia morrido apenas três anos antes, também não é uma descoberta, e também não é uma obra "datada"? A rigor, se formos levar o termo às últimas consequências, esta frase é correta, mas é correta para *toda* a história. Tudo é datado! O fato de se ouvir um som que é eletrônico e típico dos anos 1950 nada mais faz do que entendermos que aquela música seja dos anos 1950. Ela vai ser sempre datada. Mas podemos nos perguntar: o que faz com que um Bach, hoje, seja ouvido de maneira diferente? O violoncelo na época de Bach talvez fosse um pouco diferente do violoncelo de hoje, mas ouvimos um Bach tocado por Glenn Gould em um piano que sequer existia! Então

indagamos: houve uma atualização do instrumento, mesmo que seja muito lenta e paulatina, que faz com que haja certa modernidade. Mas esse PUTS [PANaroma/Unesp: Teatro Sonoro; orquestra de alto-falantes do Studio PANaroma] aqui também vai fazer de *Momenti* [de Berio] no concerto de hoje uma peça igualmente revisitada, pois em sua época jamais foi ou teria sido ouvida com tais recursos e com tal qualidade. Quando *Momenti* foi composta nos anos 1950, Berio tinha três ou quatro alto-falantes à sua disposição. O primeiro concerto de música eletrônica em Colônia foi feito com cinco grupos de alto-falantes. E hoje temos aqui um arsenal "básico" com 22 alto-falantes de alta qualidade, como se fossem um "Steinway" da eletroacústica! [risos] Nesse sentido, a mesma "atualização" está acontecendo aqui do ponto de vista instrumental...

Fábio Scucuglia [FS]: E não só! Até aquilo que você mesmo fez com o programa CSound, refazendo o *Studie II* de Stockhausen, é uma atualização do som "datado" de 1950 para o som de hoje do CSound. Continua sendo feito com sons senoidais, mas você conseguiu tirar todo o ruído de fundo que tinha na realização original da obra. E mesmo assim a obra continua sendo "datada"...

FM: Pois é! A questão do datado realmente existe, só que usar essa frase para caracterizar uma música eletroacústica dos anos de 1950 é errado. Essa frase é verdadeira, mas é verdadeira para absolutamente *tudo* na história do saber, não digo nem somente da música. Tudo é absolutamente datado. Nós estamos nos datando agora, e isso é um pouco como o termo *extended techniques*, outro fetiche terminológico. Consideremos a invenção do *pizzicato* por Monteverdi em seu *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda*, quando especifica na partitura: "*Pizzicare le corde con le dita*". Tem-se já aí uma *extended technique* também. Os seus trêmulos do *stile concitato*. Ou seja, existem alguns mitos que se instauram e dos quais fazemos uso, mas que, a rigor, do ponto de vista musicológico, não se justificam. Ou se justificam, mas então se justificam para tudo, e aí, consequentemente, não se justificam mais, porque nada que se justifica para tudo se justifica. [risos] Pois para que então fazer uso deles na descrição de algo, se este algo não se diferencia de outras coisas por isso?

Outra questão que eu queria expor, e aí trata-se de uma outra crítica mesmo, pois detecto aí um erro, é o engano de se achar que Berio entrou em crise com a música eletroacústica nos anos 1950. Isso pode ser verda-

deiro e o é para Ligeti, mas não para Berio. O seu relativo distanciamento com relação à composição musical em estúdio deve-se ao fato de que foi simplesmente "sugado" em sua vida pela música instrumental, algo que, aliás, ocorre conosco, compositores, que vêm de um amor inabalável pelos instrumentos. Quando adquirimos certa reputação e reconhecimento, uma encomenda vem depois da outra. Às vezes estamos pensando em fazer alguma peça puramente eletroacústica, mas uma demanda de interesse interrompe o processo e nos arremessa ao universo da escritura instrumental. E foi justamente isto que aconteceu com Berio. Em nenhum momento houve alguma crítica de Berio, no mesmo sentido que houve para Ligeti, de que aquilo já não o interessava mais. É evidente que seu interesse estava cada vez mais voltado à eletrônica em tempo real, pois com isso ele conseguiria conjugar aquela experiência eletroacústica que tanto amou com a demanda instrumental que o assediava e atraía continuamente, ao contrário de um Pierre Henry, por exemplo, que praticamente não se interessou mais pelo instrumento acústico. Uma prova do interesse permanente de Berio pelo universo eletroacústico é ter aceitado a encomenda do GRM e ter composto *Chants parallèles* em época bem posterior às atividades do *Studio di Fonologia Musicale* de Milão. Mas, repito, seu interesse pelo *live electronics* foi obviamente crescente, e aqui conto a vocês um episódio que me será sempre de enorme importância em minha vida. Quando fiz meu concerto com Berio em 1997 na Salle Olivier Messiaen em Paris, a convite do GRM, em minha primeira experiência com o *Acousmonium* [orquestra de alto-falantes do GRM], no qual foi tocada minha obra *Parcours de l'entité* ao lado justamente de seu *Chants parallèles*, recebo em minha casa aqui no Brasil, após cerca de um mês, uma carta de Berio – uma carta, para mim, de um valor inestimável –, em que ele elogia minha peça e me pergunta mais ou menos assim: "*Il suo brano era molto interessante! Perchè non comincia a fare* live electronics?" ["Sua peça era muito interessante! Por que não começa a compor com *live electronics*?"]. Ou seja, Berio estava com essa "coceira na mão", e queria espalhar aquela "coceira" para mim. Eu também tinha aquela coceira, mas não tinha na época nenhuma pomada para tratá-la. Como quer que seja, o que quero pontuar é que não houve a crise, em Berio, que houve em Ligeti. Este sim chegou a se incomodar com a escuta através da membrana dos alto-falantes, algo que de fato possui uma característica própria e que, muito embora seja muito interessante também, é

algo muito diverso da escuta de um instrumento acústico e chega, por isso mesmo, a incomodar os músicos que estão muito habituados ao ambiente puramente acústico, ainda que esta realidade se faça cada vez mais presente e, consequentemente, aceita nos nossos dias.

Silvio Ferraz [SF]: Qual foi a peça que Berio desenvolve no IRCAM e que seria a primeira das que usariam *live electronics*?

FM: *Sequenza IX*, para clarinete, que acabou não fazendo uso de recursos eletroacústicos, pois Berio se desentendeu na época com Boulez e acabou saindo do IRCAM antes que levasse a cabo sua ideia original.

TG: O curioso é que, posteriormente, o uso de Berio desses recursos nem sempre apontou para obras necessariamente com eletrônica em tempo real, como é o caso, por exemplo, *Ofanìm*, para grande orquestra [para dois coros infantis, dois grupos instrumentais e voz feminina] e *live electronics*. Há casos em que passou a utilizar os recursos eletrônicos como meio de mobilização e equilíbrio dos meios instrumentais no espaço da performance, como em *Cronaca del Luogo*.

Rael Gimenes Toffolo [RT]: Queria fazer uma observação sobre este conceito de "obra datada". Tenho um colega que é estudioso da história do rádio e que consegue reconhecer as épocas específicas de gravações de coisas que aconteciam no rádio somente pela sonoridade geral das gravações que analisa, decorrente das limitações técnicas de certa época. Talvez tivéssemos que buscar outro conceito no lugar de classificar as coisas como "datadas", um conceito que refletisse o reconhecimento de uma dada limitação do sistema de gravação.

SF: Por que no caso de Bach ou Beethoven não falamos que suas obras sejam datadas, e por que falar que peças eletroacústicas dos anos 1950 o são? Uma explicação talvez resida na questão de que esta arte seja produto da era da reprodutibilidade técnica, que antes não existia. Um novo tipo de tecnologia pede outro tipo de comportamento, e talvez daí tenha surgido o conceito de "datado". O que foi produzido há 50 anos não deveria estar tão velho assim. O que envelheceu foi o suporte no qual foi feito.

FM: Caímos na frase de Eimert, que insistia no caráter de oposição entre a música eletrônica e a música concreta. Efetivamente, quando nasceu a música eletrônica, ela surgiu como uma claríssima oposição à vertente concreta. Em um dos textos mais fundamentais de Eimert, ele afirma: não é uma de uma questão de *meios*, mas antes de uma questão de *ideias*. E desse

ponto de vista, essa frase, Silvio, não se sustenta. É a ideia mesmo que é datada! O que você está pensando agora, está pensando em 2013! Não tem como não ser diferente.

RT: Seria como a ideia de [Walter] Benjamin: a obra tem sua aura...

FM: Creio que a grande emancipação da linguagem ocorrerá quando não mais fizermos qualquer distinção entre uma sala escura e uma sala com uma lâmpada acesa. Não sei se estou sendo claro... A eletricidade nada mais é do que um passo a mais de transformação, ou seja, tudo o que fazemos eletroacusticamente, se não servir à ideia, não será nada. Os novos meios só são algo a mais porque expandem as ideias, assim como o piano expandiu o cravo. E eu não vejo diferença, não vejo realmente... Não tem nada diferente...

SF: Mas eu acho uma coisa: quando o Berio escreve uma nova obra, ele tem estratificados atrás dele quinhentos anos de música escrita. E dependendo do instrumento para qual escreve, defronta-se com mais duzentos, duzentos e cinquenta, trezentos anos daquele instrumento. Esta estratificação se dá de diversas maneiras. Mas quando falamos de Beethoven e mesmo da música concreta de Pierre Schaeffer, não há o mesmo rastro atrás. Por vezes, deparamo-nos com lances inaugurais nos quais não há história com a qual se possa dialogar. Berio, por exemplo, vai tentar enfrentar uma coisa assim em *Naturale*. Com qual tradição dialoga? Com a tradição que está gravada.

FM: Mas, assim como isto é verdadeiro, tanto é verdadeiro fazer música eletroacústica dialogando com o que existe antes de ela sequer existir, como faz o próprio Berio em *Visage* com a história da linguagem verbal, quanto fazer uma peça instrumental que não dialoga absolutamente com nada anterior a ela, como o faz Cage.

TG: Só para fazer um pequeno comentário a esta questão do "datado" e sobre a atualização de obras eletroacústicas, ocorrem-me agora dois casos: um deles é a reconstrução, concluída em 2007, de *Stria* de John Chowning a partir de resquícios esparsos do material original – a peça é de 1977 –, ou seja, através de uma tecnologia que se desenvolveu durante esses últimos 30 anos. O outro exemplo é o de Barry Truax, que veio a São Paulo em 2011 e que me chamou a atenção pelo nível de detalhes com que anota todos os procedimentos de realização das suas peças, visando a uma possível reconstrução futura a partir dos processos utilizados, e não dos sons.

SF: Como é que foi Berio com relação à anotação dos processos de trabalho em estúdio?

FM: Berio era muito pragmático; pegava a caneta e ia fazendo. Maderna também. Acho que tem pouquíssima coisa nesse sentido.

TG: O que se diz é que nos anos 1950 eles dependiam muito do trabalho de colaboração do técnico; um monte de botão que eles tinham que ficar girando, manipulando...

FM: ...eles fumavam dentro do estúdio, vocês viram! [risos] Nosso próximo concerto se aproxima. Agradeço mais uma vez a presença de todos.

Referências bibliográficas

BERIO, Luciano. *Entrevista sobre a música contemporânea*. Realizada por Rossana Dalmonte. Tradução de Álvaro Lorencini e Letizia Zini Nunes. Civilização Brasileira, 1981.

______. Poesia e Música: uma experiência. In: MENEZES, Flo. *Música Eletroacústica*: História e Estéticas. São Paulo: Edusp, 2009 [1996. O texto de Berio foi traduzido da publicação em *Incontri Musicali – Quaderni Internazionali di Musica Contemporanea*, n.3, Milão, ed. Suvini Zerboni, ago. 1959, p.98-110].

______. Prospettive nella Musica: Ricerche ed Attività dello Studio di Fonologia Musicale di Radio Milano. *Elettronica*, anno XLVII, n.2/3, dez. 1998. [Republicação da edição de 1956.]

______. *Remembering the Future*. Cambridge, Massachusetts/London: Harvard University Press, 2006.

______. *Scritti sulla musica* (editado por Angela Ida De Benedictis). Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a., 2013.

______. *Two Interviews*: with Rossana Dalmonte and Bálint András Varga. New York: Marion Boyars Publishers, 1985 [1981].

CREMASCHI, Andrea; GIOMI, Francesco. "Parrrole": Berio's words on music technology. *Computer Music Journal*, v.28, n.1, Spring 2004, p.26-36.

CROSS, Lowell. Electronic Music: 1948-1953. *Perspectives of New Music*, v.7, n.1, 1968, p.32-65.

DE BENEDICTIS, Angela Ida. A meeting of music and the new possibilities of technology. The beginnings of the Studio di Fonologia Musicale di Milano della RAI. In: NOVATI, Maria Maddalena; DACK, John (org.). *The Studio di Fonologia*: A Musical Journey 1954-1983. Milão: Universal Music MGB Publications, 2012.

DELIÈGE, Célestin. *Cinquante ans de Modernité Musicale*: de Darmstadt à l'IRCAM. Sprimont (Belgique): Mardaga, 2003.

GIOMI, Francesco; MEACCI, Damiano; SCHWOON, Kilian. Live Electronics in Luciano Berio's music. *Computer Music Journal*, v.27, n.2, 2003, p.30-46.

GLUCK, Robert. The Columbia-Princeton Electronic Music Center: Educating International Composers. *Computer Music Journal*, v.31, n.2, 2007, p.20-38.

MANNING, Peter. The Influence of Recording Technologies on the Early Development of Electroacoustic Music. *Leonardo Music Journal*, v.13, 2003, p.5-10.

MATTIS, Olivia. Varèse's multimedia conception of "Déserts". *The Musical Quarterly*, v.76, n.4, 1992, p.557-583.

MENEZES, Flo. *Atualidade Estética da Música Eletroacústica.* São Paulo: Editora Unesp, 1998.

______. *Música Eletroacústica*: História e Estéticas. São Paulo: Edusp, 2009 [1996].

RIZZARDI, Veniero; DE BENEDICTIS, Angela Ida. A conversation with Luciano Berio. In. *Nuova musica alla radio. Esperienze allo Studio di Fonologia della RAI di Milano 1954-1959*. Roma: Cidim, 2000, p.160-174.

SCHAEFFER, Pierre. *Traité des Objets Musicaux.* Paris: Seuil, 1966.

Base de Documentação sobre a Música Contemporânea do IRCAM (Institut de Recherche Acoustique Musique): http://brahms.ircam.fr.

Centro Studi Luciano Berio: http://www.lucianoberio.org.

Centro Tempo Reale: www.temporeale.it.

Elettronica e Telecomunicazioni. Revista elaborada pela RAI. Ano XLVII, Número 2/3, Dezembro 1998 (republicação da edição de 1956 sobre a inauguração do *Studio di Fonologia Musicale*).

Lo Studio di Fonologia Musicale di Milano. Radio Televisione Italiana (RAI). Material audiovisual. CD-ROM editado por Maria Maddalena Novati. Roma: ERI-Rai, 2002.

TEXTO E ESCRITURA MUSICAL EM *LABORINTUS II*, DE LUCIANO BERIO

Leonardo Martinelli

Nome de destaque no panorama da criação musical do século XX e um dos mais importantes artistas da modernidade, o compositor italiano Luciano Berio (1925-2003) é detentor de um numeroso e variado catálogo musical, que abrange obras dos mais diferentes gêneros e formações. Apesar de toda esta diversidade ser em si reflexo de uma poética musical igualmente rica e plural, é notória a relação que o compositor estabeleceu ao longo de sua carreira com a música vocal, o que em parte reflete o fato de Berio ter tomado a questão da verbalidade como cerne de seu processo criativo.

A fundamental contribuição de Berio para a música vocal não se restringiu apenas à grande quantidade e variedade de obras no gênero – que inclui desde peças solo, passando por agrupamentos camerísticos, corais, combinações com grandes massas orquestrais ou como material de base para peças eletroacústicas –, mas deveu-se, sobretudo, à maneira sistematicamente original e inventiva no trato do material verbal, ampliando assim os próprios limites da música vocal como um todo. Dentre diversas obras fundamentais que legou para o repertório vocal do século XX, destaca-se *Laborintus II*.

Obra para vozes, instrumentos e eletrônica, *Laborintus II* foi composta entre os anos 1963 e 1965 por encomenda da ORTF (Office de Radiodiffusion Télévision Française), a propósito do heptacentenário de nascimento do poeta italiano Dante Alighieri (1265-1321).

Ao analisarmos a cronologia da obra de Berio, a elaboração de *Laborintus II* ocorre em um momento estratégico de sua carreira, entre a criação de *Passaggio* (1961-62) – da qual pode ser entendida como um desenvolvi-

mento – e da *Sinfonia* (1968). Esta última pode ser compreendida, por sua vez, como ponto culminante desse processo.

A partitura de *Laborintus II* toma como ponto de partida o poema *Laborintus*, do poeta italiano Edoardo Sanguineti (1930-2010). Ao acrescentar no título de sua composição o numeral dois em algarismo romano, Berio colocou a obra musical sob a perspectiva de um *work in progress* do poema. A estreita relação que se estabeleceu entre o texto de Sanguineti e a elaboração do material musical contido em *Laborintus II* foi evidenciada por Berio em diferentes oportunidades.

No famoso livro-entrevista concedida a Rossana Dalmonte, o compositor afirma que

> [...] o texto de Sanguineti é concebido um pouco dentro do espírito do catálogo medieval: ele também, como a música, é uma tomada panorâmica que se desloca lentamente, mas com descontinuidades alternadas (verdadeiras mudanças de cena poética), das *Etimologias* de Isidoro de Sevilha ao próprio Sanguineti. O inventário do catálogo musical de *Laborintus II* é, então, muito amplo [...].[1]

Em outra circunstância, no depoimento impresso do registro fonográfico da peça, Berio chega mesmo afirmar que "o princípio do *catálogo* não se limita apenas ao texto, mas, ao contrário, serve de base estrutural à própria música".[2]

Uma vez que a própria estruturação poética adotada por Sanguineti na elaboração do texto de seu *Laborintus* é tomada pelo próprio Berio como princípio fundamentador da elaboração musical da partitura *Laborintus II*, mostra-se então necessário compreender de que maneira o texto verbal foi concebido, lançando-se um olhar especial para a questão do "catálogo medieval". A partir disto, poderemos compreender como, ao ser vertido em música, a partitura requalifica de forma moderna e inovadora um processo de elaboração medieval, que aqui trataremos em termos de *centonização estilístico-musical*.

1 Berio; Dalmonte, *Entrevista sobre a música*, p.92.
2 Berio, *Laborintus II* (depoimento do compositor reproduzido no encarte do CD).

Sanguineti e seu *Laborintus*

Natural da cidade de Gênova, Edoardo Sanguineti desenvolveu notável carreira como escritor, tradutor e acadêmico, sendo seu nome comumente associado ao Gruppo 63, o mais significativo movimento literário italiano da segunda metade do século XX. Frequentemente caracterizado como "nova vanguarda", o referido grupo foi fundado no ano de 1963 na pequena cidade de Solunto, cercanias de Palermo, e a ele estão associados, além do próprio Sanguineti, nomes como Umberto Eco, Nanni Balestrini, Antonio Porta, Elio Pagliarani, Alfredo Giuliani e Massimo Ferretti, entre outros.

A associação de Sanguineti à nova vanguarda literária representada pelo Gruppo 63 deveu-se justamente à repercussão da publicação de *Laborintus*, sua primeira obra poética de peso. Com trabalhos iniciados em 1951, sua elaboração reflete tanto uma série de leituras e interesses literários fomentados ainda em seus estudos colegiais – já no *Liceo Classico Massimo d'Azeglio*, em Turim, Sanguineti entrou em contato com alguns dos textos e poemas que seriam inseridos em *Laborintus* –, quanto em seus estudos universitários, cuja *tesi di laurea* foi justamente sobre a obra de Dante Alighieri, posteriormente publicada, em 1961, com o título *Interpretazione di Malebolge*.

Após alguns excertos de *Laborintus* terem sido publicados em 1954 na revista florentina *Numero*, em 1956 o poema veio finalmente a público em sua íntegra, em volume da editora Magenta, da cidade lombarda de Varese.

Tal como aponta Peter F. Stacey, o texto de *Laborintus* sugere, em seu plano global, o percurso de uma paixão, no caso, uma "Paixão da Perseguição".[3] Ao ter tomado como base excertos da obra de Dante Alighieri – mais especificamente *Vita nuova* (ca. 1293), *Il convivio* (ca. 1307) e o *Inferno* da *Divina commedia* (cujos diferentes tomos foram escritos entre 1308 e 1321) –, Sanguineti realizou contundente crítica ao capitalismo contemporâneo e, de forma pessimista, inverteu o itinerário da ascensão alighieriana traçado pela *Divina commedia*. A partir deste argumento, o escritor apropriou-se da linguagem do *catálogo medieval* (protoenciclopédia) e completou sua teia de referências com textos de Isidoro de Sevilha (*Ety-*

3 Stacey, *Contemporary tendencies in the relationship of music and text with special reference to Pli selon Pli (Boulez) and Laborintus II (Berio)*.

mologiae sive Originum e *Chronica Minora*), do livro do *Gênesis* do Antigo Testamento (base para o próprio trabalho de Isidoro de Sevilha), de Ezra Pound (*Canto XLV: With Usura*) e de T. S. Eliot (*East Coker*). Como resultado, o poema *Laborintus* tornou-se um texto multi-idiomático (italiano, francês, inglês e latim), seja pelas origens das citações que encerra, seja pelo processo de escrita do próprio Sanguineti.

Artista de grande erudição para além das fronteiras da música, Berio mostrou-se ao longo de sua carreira um profundo conhecedor de poesia e literatura, e em diversas oportunidades fez questão de ressaltar a estruturação poética utilizada por Sanguineti para argumentar suas próprias ações no campo da escritura musical. Além da citação realizada anteriormente, em outro momento Berio explica que

> o texto de *Laborintus II* desenvolve certos temas de *Vita nuova*, de *Convivio* e da *Divina commedia* de Dante, e os combina – principalmente por analogias formais e semânticas – com textos bíblicos e escritos de Eliot, Ezra Pound e do próprio Sanguineti [...]. A principal referência formal é o *catálogo* – entendido em sua acepção medieval, como, por exemplo, a *Etymologiae* de Isidoro de Sevilha, que também aparece em *Laborintus II* – que põe em relação os temas dantescos da memória e da usura, ou seja, a redução de todas as coisas a uma unidade de valor.[4]

Não pretendemos (e nem é mesmo possível) esgotar aqui todas as implicações e explicações literárias acerca do poema *Laborintus*,[5] mas apenas ressaltar seus aspectos conceituais estruturais, principalmente aqueles que foram reconhecidos pelo próprio Berio como base para a elaboração da versão musical deste poema.

Berio e seu *Laborintus II*

Em 1961, ano em que Sanguineti e Berio se conheceram e iniciaram sua parceria artística, o poema *Laborintus* já ocupava posição de destaque

4 Berio, *Laborintus II* (depoimento do compositor reproduzido no encarte do CD).
5 Para um estudo aprofundado deste poema, ver Risso, *Laborintus di Edoardo Sanguineti*.

na cena poética de vanguarda italiana. Entretanto, o início desta relação artística se deu por meio de outra obra, *Passaggio*, e o gatilho para o projeto musical a partir de *Laborintus* veio apenas após o referido convite da ORTF ao compositor.

Berio propôs, em *Laborintus II*, um efetivo instrumental ao mesmo tempo singular – na medida em que ele não está estruturado a partir de qualquer padrão ou combinação preexistente no repertório tradicional – e heterogêneo, pois lançou mão de uma variada gama de instrumentos musicais e estabeleceu diferentes usos para o efetivo vocal arregimentado. É importante notarmos que para o grupo designado como *coro*, não encontramos qualquer tipo de indicação quanto ao registro vocal de sua composição. Porém, notamos nas versões fonográficas disponíveis a predileção em utilizar a estrutura coral renascentista *SATB*,[6] com um par de vozes para cada registro.

Instrumentação de *Laborintus II*[7]

– 1 flauta;
– 3 clarinetes em Si bemol (3º alterna com clarone);
– 3 trompetes em Dó;
– 3 trombones tenor (3º alterna com trombone baixo);
– 2 harpas;
– percussão múltipla (dois executantes);
– 2 violoncelos;
– 1 contrabaixo;
– 3 vozes femininas (capazes de cantar ao microfone sem vibrato e evitando emissões vocais "operísticas");
– 8 atores (coro), cujos papéis, de 1 a 8, podem ser distribuídos livremente;
– 1 narrador;
– difusão de sons eletrônicos pré-gravados.

Apesar de sua singularidade, é possível encontrar em meio a esse instrumental referências a formações histórica e estilisticamente orientadas.

6 Ou seja, soprano, contralto, tenor e baixo.

7 Nos termos (aqui traduzidos) da listagem contida na edição da partitura. Cf. Berio, *Laborintus II* (partitura).

A primeira delas é o *combo* de jazz, que se delineia na atuação conjunta dos instrumentos de sopro metais com a percussão múltipla, convertida em bateria de música popular. A segunda delas é o trio de vozes femininas, que por diversas vezes evoca a sonoridade da polifonia secular italiana medieval por meio das *canzonette* inseridas ao longo da partitura.

Aliás, é tanto no papel desempenhado pelo trio de vozes femininas, quanto pelo narrador e pelo coral misto de atores-músicos, que recai o elemento estruturador da obra como um todo – qual seja, o texto de Sanguineti para o seu *Laborintus*. Entretanto, a abordagem musical deste texto realizada por Berio será pautada pela transcendência narrativa delineada pelo discurso verbal, tal como demonstraremos mais adiante.

Como visto anteriormente, ao tomar como base a estrutura do poema de Sanguineti, Berio estabeleceu uma estreita relação entre a partitura e seu texto. Entretanto, é preciso ter em mente o modo como o compositor encarou essa relação nesta peça, bem como em sua obra como um todo, pois em sua poética Berio entendia que "a música evade do discurso verbal e tende a transbordar as fronteiras de qualquer modelo analítico".[8] Isto significa que, se por um lado, *Laborintus II* tem como ponto de partida formal o modelo do catálogo medieval (discurso verbal) presente no texto de Sanguineti,[9] por outro, é importante frisar que isto não ocorre de forma simples e direta, ou seja, circunscrevendo a partitura à mera condição de "musicalização" de um texto preexistente, à moda de um libreto de ópera ou oratório, por exemplo.

As relações diretas entre texto e música, que por séculos caracterizaram parte substancial da música vocal no Ocidente, são entendidas por Berio como "uma coincidência pré-arranjada e unânime e uma sincronização acrítica entre as conexões musicais, cênicas e textuais [que] tende a rebaixar o discurso [musical]".[10] Do ponto de vista da poética beriana, a "coincidência pré-arranjada" e a "sincronização acrítica" são uma prerrogativa dos discursos musicais de cunho narrativo, que assim se configuram justamente pela literalidade que a partitura estabelece com o texto verbal, tal como

8 Berio, *Remembering the future*, p.10.

9 Cf. Berio, *Laborintus II* (depoimento do compositor reproduzido no encarte do CD): "O princípio do *catálogo* não se limita apenas ao texto, mas ao contrário, serve de base estrutural à própria música".

10 Berio, *Remembering the future*, p.111.

na ópera ou no oratório, conforme já mencionado acima, ou em gêneros instrumentais programáticos como o poema sinfônico.

Desta forma, o discurso musical em *Laborintus II*, livre das amarras da narratividade, é consolidado por meio da multiplicidade de conexões músico-textuais que se estabelecem a partir de um *trabalho* (*labor*, em latim) de escritura essencialmente *labiríntico* (*labirintus*), inerente ao próprio título do poema e da música, *laborintus*.

Em um primeiro momento, esta recusa na relação tradicional entre texto e música trabalhada na obra é a pista para compreendermos a aparente inconsistência com a qual o compositor esboça classificar sua obra no prefácio da partitura: "*Laborintus II* pode ser apresentado como um evento teatral, uma narrativa, uma alegoria, um documentário, uma pantomima etc. Ele pode ser apresentado no teatro, em concerto, na televisão, no rádio, ao ar livre etc. [...]".[11]

Apesar disso, em *Laborintus II*, bem como em toda a sua obra, é importante notarmos o fato de Berio refutar o rótulo do *teatro musical* de cunho kageliano, justamente por sua condição autorreferencial e redutora do discurso musical. Sua recusa em alinhar-se a este tipo de poética ocorreu por ele entender que

> [...] o teatro instrumental ou vocal pode ter seu centro em operações de uma natureza subtrativa. Qualquer detalhe, isolado e descontextualizado, torna-se algo a mais e pode adquirir funções diferentes e autônomas. O que anteriormente passava despercebido (a respiração do músico, por exemplo) e era tido como parte de um comportamento global coerente é agora o primeiro plano e tende a se tornar significante em si e por si próprio. Mas, na medida em que ele não perde totalmente seu contato com o comportamento global do qual ele faz parte, isto acaba por se tornar uma paródia [...]. O teatro musical, visto deste ponto de vista, nem sempre é explícito e não necessariamente produz ação, mas antes, pensamento. Na prática ele tende a ser autorreferencial.[12]

Ao tomar como base a estrutura do poema de Sanguineti, Berio estabeleceu um *modus operandi* que aparentemente se tornou uma constante em sua

11 Berio, *Laborintus II* (partitura).
12 Berio, *Remembering the future*, p.120-1.

obra vocal como um todo, na qual o *transbordamento das fronteiras* ocorre não apenas por um ímpeto em trilhar caminhos para além das bordas da tradição da música vocal, mas também pelo potencial intertextual dos textos trabalhados em diversas de suas obras vocais, e de forma especial em *Laborintus II*.

A teia de referências, citações e estilos literários presentes no texto de Sanguineti condicionou a escritura musical de Berio a trilhar por caminhos então bastante singulares. Uma vez que o compromisso entre texto e música foi estabelecido para além dos ditames do *libreto*, mas, sobretudo, em nível conceitual – ou seja, na realização musical de uma obra estruturada à maneira de um catálogo medieval, à moda de Isidoro de Sevilha, e revisitado por Sanguineti sob o prisma da aglutinação estilística trabalhada pelo escritor irlandês James Joyce (em tempo, referência tanto para Sanguineti como para Berio) –, a variedade de estilos literários presentes nos textos do poema o orientou a realizar na partitura o mesmo exercício poliestilístico feito por Sanguineti, ou seja, tal qual uma "tomada panorâmica que se desloca lentamente, mas com descontinuidades alternadas (verdadeiras mudanças de cena poética)".[13]

É tendo isto em mente que o próprio compositor explicou, por exemplo, o porquê da inserção do jazz na partitura, que deve ser entendido

> [...] como conclusão de uma "tirada" escrita por Sanguineti contra a usura, com interferências de Dante e Pound. *Laborintus II* é, dentre outras coisas, tomada panorâmica em movimento sobre maneiras muito diferentes de integração entre um grupo instrumental – cuja composição lembra muito uma orquestra de jazz – e um grupo de vozes, entre grupo instrumental e música eletrônica. A referência ao jazz é, portanto, uma entre muitíssimas outras: talvez seja a mais visível porque seus ingredientes são, propositadamente, os mais banais no contexto desse catálogo musical totalmente inventado que é *Laborintus II*.[14]

Não apenas o depoimento do compositor, mas, sobretudo, a análise da partitura e – importantíssimo – a própria escuta da obra atestam de pronto que a escritura musical de Berio (ou beriana) está baseada na multiplicidade de abordagens estilísticas, reflexo da materialização musical da ideia de ca-

13 Berio; Dalmonte, *Entrevista sobre a música*, p.92.
14 Ibid.

tálogo presente em Sanguineti. Podemos constatar que ora essas referências musicais ocorrem de maneira "endógena" e autorreferenciada (de "Berio para Berio", ou da contemporaneidade musical para si própria), ora elas são "exógenas", seja pela perspectiva histórica (*canzonetta*, madrigal, moteto e a paixão-oratório), seja pela perspectiva estilística (jazz).

Neste ponto, é importante destacar que a aglutinação estilístico-musical propiciada por *Laborintus II* se estabelece justamente pelas sugestões realizadas pelo texto. "Por vezes palavras e frases isoladas devem ser tomadas como tais. Porém, em outros lugares, elas devem ser ouvidas como parte de uma estrutura sonora concebida como um todo",[15] assim como no caso acima demonstrado, no qual o *combo* de jazz surge a partir da menção da palavra "usura" contida na citação de *Canto XLV: With Usura*, de Pound, encapsulada no poema de Sanguineti.

Ao analisar então o catálogo musical que a partitura encerra, Berio se diz

> [...] bastante satisfeito com o som de *Laborintus II*, com a coerência e a homogeneidade acústica do conjunto, apesar das técnicas e dos meios desiguais utilizados. Esse fato compensa a relativa simplicidade formal da obra que avança por episódios diversificados, mas muitas vezes recorrentes e de natureza circular: quero dizer que evitei os grandes desenvolvimentos.[16]

E é neste exato ponto – qual seja: na constatação de que em seu todo formal a música se recusa a se articular em "grandes desenvolvimentos" – que a obra e o compositor reafirmam, de forma prática, seu compromisso com a não linearidade narrativa tão comum aos gêneros vocais como um todo, o tal "transbordamento das fronteiras" ao qual Berio se referiu anteriormente.

O uso deste procedimento – isto é, a apropriação de algum estilo musical (endógeno ou exógeno) como resultado de um "gatilho verbal" dado pelo texto do poema – mostra-se sistemático ao longo da peça, e por isto podemos entendê-lo como fator estrutural na elaboração de *Laborintus II*.

Embora Berio frequentemente tenha definido *Laborintus II* como um "catálogo musical", vale a pena apresentarmos a seguinte tese: apesar de, em termos globais, *Laborintus II* poder ser compreendido como um catá-

15 Berio, *Laborintus II* (depoimento do compositor reproduzido no encarte do CD).
16 Berio; Dalmonte, *Entrevista sobre a música*, p.92-93.

logo musical, em termos de processuais ele se remete a um procedimento musical (que por sua vez encerra fortes elos literários) também histórica e estilisticamente localizado na Idade Média: o *centão* ou *centonização*.

Para uma elucidação geral desta questão, é especialmente informativa a definição que o musicólogo francês Gérard Le Vot realiza sobre esse procedimento relativamente comum nas práticas no período:

> A técnica de colagem não é algo da atualidade. A centonização é um modo de combinação por justaposição de segmentos melódicos, ou centões, que foi estudado no canto gregoriano por Dom Ferretti. A palavra latina *cento* é comumente utilizada para assinalar um tecido feito por partes diferentes, um tipo de remendo.[17] Ele se aplica tanto ao texto como à melodia dos graduais e dos tratos.
>
> Desenhados a partir de um repertório de fórmulas limitadas e conhecidas de cada canto, estes centões são esticados, contraídos ou colados em função do texto cantado, surgindo como "clichês" melódicos, possuindo valor identificador. Esta técnica permite a criação de uma nova peça.
>
> O estereótipo e a citação no canto medieval (ao menos até Guillaume de Machaut), tal como no folclore musical, são princípios construtivos fundamentais. Eles necessariamente encerram regras, fórmulas e gestos vocais adquiridos e implicam uma memória canto a canto, texto a texto.[18]

Na medida em que, na prática, o modelo do catálogo medieval de Isidoro de Sevilha resultou num imenso e heterogêneo conjunto enciclopédico – ao todo, vinte livros que abrangem os assuntos mais diversos possíveis, desde teologia até moda e artes decorativas –, mostra-se bastante pertinente compreender o centão como modelo estruturador tanto para a música de Berio quanto para a própria poesia de Sanguineti. Tal paralelo se justifica tendo-se em vista a natureza epistemológica que necessariamente caracteriza a *Etymologiae* de Isidoro de Sevilha e a natureza artística (poético-musical) de *Laborintus* e *Laborintus II*, que, apesar de se furtarem de esquema narrativo, nem por isso abrem mão de uma temática ou enredo principal (qual seja, a crítica à sociedade capitalista contemporânea).

---

17 Ou seja, tal como uma colcha de retalhos, a partir da técnica de costura conhecida por *patchwork*.

18 Le Vot, *Vocabulaire de la musique médiévale*, p.41-42.

É justamente pelo uso ressignificado à luz das novas poéticas musicais de seu tempo que Berio empreendeu em *Laborintus II* um projeto de potencialização das múltiplas conexões textuais (fontes e idiomas diferentes), possibilitadas justamente pela confluência diacrônica/sincrônica que *apenas* sua materialização em música proporciona, e que eventualmente pode ser interpretado como eco da heterofonia da *Ars Nova* florentina, contemporânea à produção de Alighieri – o poeta homenageado nesta partitura – e um dos terrenos possíveis de materialização da centonização medieval.

Desta forma, Berio obteve um cenário sonoro-musical extremamente complexo, proporcionado pela multiplicidade de seus diferentes níveis de entendimento, escuta e leitura.

À luz do contexto histórico da década de 1960, as escolhas em nível musical e poético traçadas por Berio na elaboração da partitura de *Laborintus II* revelam o pioneirismo e a originalidade da relação entre texto e escritura proposta por essa obra que, mesmo após o transcurso de meio século desde o início de sua composição, mostra-se ainda hoje uma obra de arte bastante instigante, tanto do ponto de vista de sua pura fruição artística quanto das proposições criativas que ela encerra.

Debate público

Flo Menezes [FM]: Leonardo, você fez uso de uma imagem na tua bela conferência que achei muito interessante: a música concreta na caneta do Berio vasculhando a história. E, aproveitando o ensejo, faço aqui uma curta observação: há um aspecto em *Laborintus II* do qual você certamente tem consciência, mas que não mencionou aqui, que é a relação dessa obra com o oratório e não com a ópera, justamente pela presença de um *testo*, com *s*, do italiano, que se reporta a Orazio Vecchi e à origem do oratório, ao *teatro dell'udito* ou *teatro per gli orecchi* [teatro do ouvido ou teatro para as orelhas, para os ouvidos]. Eis aí um conceito absolutamente fundamental para Berio, e que o aproxima do que ele mesmo designa por *azioni musicali* [ações musicais] e não de *teatro musicale*. Um teatro para os ouvidos, que nasce com Vecchi...

Leonardo Martinelli [LM]: ...na segunda metade do século dezesseis, como uma espécie de predecessora da ópera propriamente dita...

FM: ...justamente: Vecchi em seu *L'Anfiparnaso*, de 1597. Mas infelizmente não teremos tempo para debater isso, pois temos logo um concerto dentro deste Simpósio.

LM: Apenas para aproveitar esta breve oportunidade, gostaria de falar um pouco da parte eletroacústica de *Laborintus II*, algo que se dá na segunda parte da obra. É interessante notar que, apesar de Berio afirmar que *Laborintus II* é um *itinerário* que vai do instrumental ao verbal, do instrumental à voz e da voz ao instrumento, a parte eletroacústica é muito bem localizada na obra. Insere-se como uma erupção em meio de tudo isso...

FM: ...um dos gestos de sua "caneta concreta", passando por mais um capítulo da história. Mas quando ele passa pelo jazz, é interessante notar o seguinte: Berio por vezes se pronunciava muito bem com relação a alguma coisa e fazia justamente o contrário, como um típico italiano multirreferencial. Se lermos sua entrevista com Rossana Dalmonte, há uma passagem em que critica Adorno para ao mesmo tempo afirmar em conclusão: "Apesar de tudo, por mais que você possa discordar de Adorno, é muito difícil contestá-lo". E, no entanto, o que ele faz quando evoca o mundo do jazz como um de seus "microfones-caneta" em meio aos gritos do narrador, proclamando em alto tom, em referência a Ezra Pound: "*With usura!*", é talvez a atitude mais adorniana de sua vida...

LM: ...sim, da obra de arte como crítica.

FM: O jazz, que era visto por Adorno como a excrescência do mundo capitalista norte-americano, ele o coloca ali, em meio à crítica aguda à usura do capitalismo. Não sabemos bem se ele está fazendo aquilo simplesmente porque gosta do jazz ou se, na realidade, ele está "fazendo a média", digamos assim, com Adorno.

LM: É interessante também notar que justamente aí, se atentarmos para a parte do coro, percebemos a que ponto chega a escritura vocal de Berio, que se radicaliza após a experiência eletroacústica. De certa forma, *Laborintus II* expande a vocalidade na parte do coro a oito vozes a partir da própria expansão da vocalidade que ele experimentara antes na experiência em estúdio, propondo novas formas de emissão vocal. E isto a tal ponto que a própria notação musical tradicional já não dá mais conta do que Berio pretende compor, valendo-se de signos não convencionais.

FM: Isso que você está observando é indubitável, mas também é indubitável do ponto de vista da escritura instrumental. Todos aqueles que pas-

saram pela experiência eletroacústica acabaram levando essas influências de escritura para o âmbito da música instrumental. A música orquestral é a que mais evidencia essa influência: nos filtros, nos grandes aglomerados (como os que ouvimos em *Gruppen* de Stockhausen, ou na *Sinfonia* de Berio). São *estilemas de escritura* que provêm da experiência eletroacústica. Isto é a maior prova de que iremos chegar um dia numa situação, muito mais madura, em que não mais distinguiremos um quarto escuro de um quarto com uma lâmpada acesa, a não ser pelo fato de que um está *escuro*, e o outro, *claro*. Ou seja, quando nos apercebermos de que a diferença não reside no fato de que um não tem eletricidade e que o outro possui um cabo elétrico que acende uma lâmpada, um fio que pode dar um choque, o mesmo choque que muitos sentem ao apertar minha mão! [risos] São qualidades comunicantes e estados multiplicativos e expansivos.

LM: Obrigado a todos.

FM: Obrigado especialmente a você por sua conferência.

Referências bibliográficas

BERIO, L. *Laborintus II* (partitura). Wien: Universal Edition, 1976.

______. *Laborintus II* (depoimento do compositor reproduzido no encarte do CD): Ensemble Musique Vivante, Chorale Expérimentale, Luciano Berio (regente), 1970 (LP) / 1987 (CD).

______. *Remembering the future*. Cambridge/London: Harvard University Press, 2006.

______.; DALMONTE, R. *Entrevista sobre a música*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

LE VOT, G. *Vocabulaire de la musique médiévale*. Paris: Minerve, 2001.

MENEZES, F. *Luciano Berio et la phonologie*: Une Approche Jakobsonienne de son oeuvre. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1993.

RISSO, E. *Laborintus di Edoardo Sanguineti*: testo e commento. Lecce: Manni, 2006.

STACEY, P. F. *Contemporary tendencies in the relationship of music and text with special reference to Pli selon Pli (Boulez) and Laborintus II (Berio)*. New York/ London: Garland Publishing, 1989.

JOGO DE TENSÕES NA *SEQUENZA I*

Rael Bertarelli Gimenes Toffolo

A *Sequenza I* para flauta, escrita em 1958, emerge na produção beriana em um período em que ressoavam os ideais do serialismo dos cursos de Darmstadt, dos quais Berio participou em 1954 e 1956. Os compositores dessa geração, visando a solucionar, em nível perceptual, a aparente homogenia dos meios de construção serial estrita, desenvolvem a *técnica de grupos*. Provavelmente, devido à proximidade histórica da *Sequenza I* com tais técnicas, grande parte dos trabalhos que se dedicam à sua análise aborda como os procedimentos seriais aparecem na obra.

No artigo *Vestiges of Twelve Tone Practice as Compositional Process*, Irna Priore tenta demonstrar a existência de procedimentos seriais na *Sequenza I*. A autora defende que a obra está organizada a partir de uma série principal encontrada na primeira frase da peça, eliminando-se as notas repetidas:

Figura 1 – Série original extraída da primeira frase da peça
Fonte: Berio, L. *Sequenza per Flauto Solo*. Viena: Universal Edition UE-19957, 1992.

A autora investiga de que modo a série (cf. Figura 2) reaparece em diversos momentos da obra e como tais reaparições ocorrem em pontos estruturalmente relevantes.[1]

Figura 2 – Aparição da série principal em alguns trechos da *Sequenza I*

A despeito do trabalho de localização da série ao longo da obra, a escritura das alturas nela contida mostra como o mestre italiano buscava uma postura muito menos ortodoxa em relação ao serialismo em voga no período. Berio utilizava procedimentos diversos para acomodar o pensamento serial às suas necessidades criativas, como a repetição, o intercâmbio e a filtragem de notas, de forma que a localização exata das séries originais ou transformadas pode se tornar uma tarefa infrutífera. Como afirma Osmond-Smith,

> nas partituras de Dallapiccola, Berio encontrou uma impressionante demonstração do ímpeto gerador que as matrizes seriais podem fornecer à invenção meló-

1 Neste texto, apesar de em alguns pontos utilizarmos trechos ilustrativos da partitura mensural confeccionada por Berio em 1992, algumas indicações das divisões das frases foram baseadas na partitura de 1958, em notação proporcional.

dica. Mas nunca ficou muito encantado com as impecáveis geometrias musicais de tradição webernianas... Berio levou a cabo as exigências da ortodoxia serial apenas na medida em que elas se adequassem às suas necessidades criativas.[2]

Análise das dimensões altura, duração, intensidade e morfologia

A *Sequenza I* e *Nones* apresentam semelhanças no que se refere à forma de utilização do material musical, que, em ambas, é estruturado por Berio a partir de quatro parâmetros: altura, duração, intensidade e morfologia.[3] Cada um desses parâmetros, denominados pelo compositor italiano como *dimensões*, foi manipulado a partir de suas lógicas particulares, de forma que pudesse exercer um controle qualitativo da densidade musical. Tal controle, que supera a visão simplista de distribuição de eventos em um dado momento, estrutura-se em planos que variam entre graus mínimos, médios e máximos de tensão, para cada um dos parâmetros utilizados.

Na dimensão temporal, o grau máximo é atingido quando se articulam estruturas de velocidade máxima se comparadas a uma "norma geral" da convenção técnico-instrumental, ou seja, a uma alta densidade de eventos que acabam por exigir um elevado grau de virtuosismo por parte do instrumentista. Por consequência, o grau médio ocorre quando há uma distribuição média de eventos no fluxo temporal e o grau mínimo corresponde, geralmente, aos momentos de baixíssima densidade de notas ou ao silêncio.

No campo das alturas, que retomaremos mais à frente, o nível de tensão máxima é atingido quando ocorrem os intervalos de maior dissonância ou quando há variações drásticas de registros. Os graus médio e mínimo são obtidos a partir da atenuação gradual das características do grau máximo.

---

2 Osmond-Smith, *Berio*, p.4. Em inglês no original: "*In Dallapiccola's scores, Berio found a striking demonstration of the generative impetus that serial matrices can give to melodic invention. But he was never greatly enthralled by the impeccable musical geometries of the Webernian tradition... Berio took on board the exigencies of serial orthodoxy only in as much as they suited his creative needs*".

3 Tal processo de estruturação apresenta grande semelhança com as "técnicas de grupos", bem como explica por que grande parte dos trabalhos que analisam a *Sequenza* centra-se em buscar as estruturas seriais da obra.

O grau máximo de tensão da dimensão dinâmica é equivalente aos momentos nos quais há maior contraste. Da mesma maneira que ocorre no campo das alturas, os níveis médio e mínimo são obtidos pela atenuação das características típicas do grau máximo.

A dimensão morfológica equivale, por um lado, à articulação instrumental, mas, por outro, estende-se a um universo de possibilidades mais amplo. Como afirma Berio,

> o que eu chamo de dimensão morfológica coloca-se, por sua vez, sob certos aspectos, a serviço das outras três, funcionando como uma espécie de instrumento retórico. Ela visa a definir o grau de transformação acústica em relação a um modelo herdado que, neste caso, é a flauta, com todas as suas conotações histórico-acústicas.[4]

As variações de tensão no campo morfológico apresentam uma forte relação com a história do instrumento e também – por que não? – com a história gestual do instrumento. Berio antecipa, já na *Sequenza I*, suas especulações acerca do gesto instrumental enquanto parâmetro da composição. Na dimensão morfológica atingir-se-á, portanto, o mais alto grau de tensão quando a imagem histórica dos gestos da flauta, tal qual "imaginada" por Berio, estiver alterada de forma drástica. Os trinados, frulatos e ruídos de chave serão os recursos utilizados por Berio para expressar uma flauta historicamente afastada de seus estereótipos. Os multifônicos terão importante papel simbólico nesse processo por expressarem a "busca desesperada [de Berio] pela polifonia com o instrumento mais monódico da história".[5]

Durante toda a peça, Berio procurou manter a impressão de uma extrema densidade geral. Para isso, deixa ao menos duas dimensões de cada vez nos seus graus máximos de tensão. O flautista Ian Knopke realiza uma análise da presença do nível de tensão máxima das quatro dimensões musicais na *Sequenza I*, criando um quadro esquemático que demonstra como

---

4 Berio, Dalmonte, *Intervista sulla musica*, p.107-108. Em italiano no original:"*Quella che io chiamo la dimensione morfologica si pone, invece, per certi aspetti, al servizio delle altre tre, ne è per così dire lo strumento retorico. Essa vuol definire il grado di trasformazione acustica in rapporto a un modello ereditato che, in questo caso, è il flato con tutte le sue connotazioni storico-acustiche*".

5 Ibid. Em italiano no original: "[...] *disperata ricerca di polifonia con lo strumento più monodico della storia*".

o uso simultâneo de tais níveis contribui para a construção da densidade geral da peça.

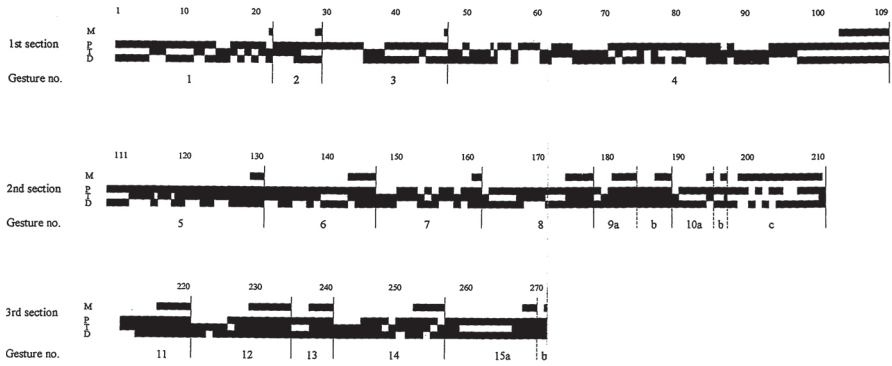



Figura 3 – Representação gráfica das dimensões musicais que se encontram no nível máximo de tensão. As áreas pintadas em preto equivalem à dimensão que se encontra em seu nível máximo. Os números acima indicam as unidades de tempo indicadas por uma *meia barra* de compasso na partitura em notação proporcional. As letras M, P, T e D, ao lado esquerdo de cada bloco de análise, correspondem às dimensões M=*Morphology*, P=*Pitch*, T=*Time* e D=*Dynamics*

Fonte: Knopke, *Form and Virtuosity in Luciano Berio's Sequenza I*.

Para Knopfe, o acúmulo de mais de duas dimensões em nível máximo cria pontos importantes de articulação formal, permitindo a divisão da obra em estruturas que denominou *gestos*.

Podemos considerar, a partir da análise das dimensões no trecho inicial da *Sequenza I* (cf. Figura 4), que há um processo de gradação razoavelmente direcional ao nível mínimo de tensão dinâmica. Berio parte de um *sforzando fortissimo*, passa pelo *fortissimo*, atinge o *mezzoforte* e por fim realiza um decrescendo, ao final da frase, que vai do *mezzoforte* ao *piano*, apenas antecedido por um pequeno retorno ao nível máximo (*fortissimo*). O *piano* final está associado a uma nota em *staccato* que ocorre antes de um trecho de silêncio mais proeminente, o que demonstra que a dimensão temporal também varia entre o seu grau máximo (notas rápidas), o seu grau mínimo (tendência ao silêncio: nota Lá que inicia o decrescendo) e o silêncio após o Fá, última nota do primeiro sistema, porém de forma mais brusca e não tão gradual como ocorreu na dimensão das dinâmicas. O campo das alturas também se encontra no nível máximo de tensão, obtido pelas mudanças abruptas de registro que ocorrem em quase todo o trecho. A

dimensão morfológica situa-se em um nível médio de tensão. Se levarmos em consideração as articulações, poderemos perceber que o *staccatissimo* se mantém por quase todo o trecho, apenas com interferência de duas notas *tenuto* e um *staccato* na última nota. Notamos, portanto, um processo de diminuição de tensão no campo das articulações que ocorre em paralelo à diminuição de tensão nas dimensões temporais e nas dinâmicas, resultando em um forte direcionamento cadencial que encerra a primeira frase da peça. Se considerarmos a dimensão morfológica, no que se refere às variações no âmbito da flauta histórica, devemos relevar tal aspecto em conjunto com as outras dimensões para sua caracterização mais efetiva.

Neste primeiro trecho partimos, portanto, de um nível médio, que pode representar uma flauta mais contemporânea à época em que a peça foi escrita, caracterizada por movimentos intervalares de segundas e sétimas (maiores e menores), mas ainda não atingindo o nível máximo morfológico, que seria obtido pelo uso de trinados, *frullato*, sons de chave ou sons multifônicos. Além disso, o trecho todo parece fazer um movimento que parte de uma flauta mais contemporânea para uma flauta mais *mozartiana*,[6] em especial no trecho cadencial em que as articulações são o *tenuto*, o que consistiria em uma resultante perceptual do conjunto das alturas, dinâmicas e articulações. Além disso, a dinâmica contribui para essa transformação da flauta histórica: neste final de frase, um garfo de dinâmica *decrescendo* sugere um pequeno *cantabile*, terminado na pequena figura de *appoggiatura staccato* em *piano* formada pelas duas últimas notas da frase.

Figura 4 – Frase inicial da *Sequenza I*

É digna de nota a possível referência que Berio faz a *Syrinx*, de Claude Debussy, e a *Density 21.5*, de Edgard Varèse, as duas grandes peças de flauta solo do início do século XX que caracterizariam o nível médio na dimensão morfológica. Ambas as obras também iniciam com o mesmo

6 O termo foi utilizado por Berio em uma conferência que realizou em 11 de setembro de 1975, na universidade de Adelaide.

movimento intervalar e com ritmo muito próximo ao pequeno motivo inicial da *Sequenza I*.

Figura 5 – Motivo inicial da *Sequenza I*; início de *Syrinx,* de Claude Debussy; e início de *Density 21.5,* de Edgard Varèse

Tal figura formada pelo movimento intervalar de segunda e sétima é, mesmo que remodelada no registro, importante célula motívica na *Sequenza I* e que tem papel perceptual unificador ao longo da peça.

No quarto sistema da primeira página, podemos perceber o primeiro momento em que a dimensão morfológica atinge seu grau máximo de tensão. O uso das "articulações rapidíssimas" reaparece sistematicamente, demarcando pontos importantes da estrutura formal. Os trechos de maior grau de tensão morfológica ficarão cada vez mais proeminentes e presentes até que se chegue aos dois grandes pontos máximos de tensão morfológica. O primeiro deles, que representa a dissolução total do dado das alturas, resultante do som percussivo das chaves, ocorre na página 4 e o segundo, na página 5, caracterizado pelo aparecimento do primeiro multifônico. Este último representa, como vimos anteriormente, a concretização real da busca de uma polifonia, apenas latente até esse momento e sugerida pela sobreposição das diversas camadas de material musical. Nesse ponto, atinge-se a polifonia real, levando o instrumento histórico flauta, essencialmente monódico, ao seu limite mais distante.

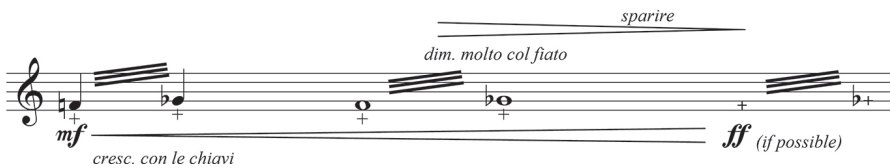



Figura 6 – Trecho com uso de sons percussivos das chaves da flauta (página 4 da partitura)

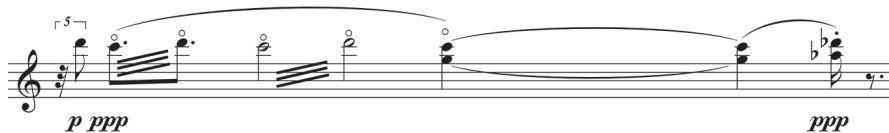



Figura 7 – Trecho com uso de multifônico (página 4 da partitura)

Após o trecho polifônico, a peça parte de um ponto em que as dimensões de altura, dinâmica e tempo estão em seu grau mínimo (terceiro sistema da página 5) e bruscamente atingem o grau máximo de tensão em quase todas as dimensões simultaneamente. A obra encerra com um *rallentando* escrito, no qual todas as dimensões gradualmente atingem seus estágios mínimos de tensão tanto no que se refere à amplitude intervalar quanto à dinâmica. A duração fica em um nível médio razoavelmente estável. Apenas as duas últimas notas sugerem, como um suspiro, uma ampliação de tensão das dimensões intervalares e das dinâmicas. A peça termina com um salto de sétima maior – intervalo arquetípico ao longo da obra –, emoldurado por um movimento dinâmico que vai do *sforzando pianissimo subito* até o *pianissíssimo*.

Análise intervalar

Berio afirma que "a dimensão das alturas está no grau máximo quando as notas se deslocam sobre amplas zonas de registro, sobre intervalos de maior tensão, ou então quando insistem sobre registros extremos [...]".[7] Instigado por esta afirmação do compositor, passei a investigar como os intervalos musicais, ora mais tensos, ora menos tensos, foram utilizados ao longo da peça.

A amplitude intervalar e a insistência nos registros extremos são características de fácil identificação na partitura, porém a tensão intervalar exige uma análise mais meticulosa. Quando ouvia a peça, sentia que harmonicamente havia fluxos direcionais de tensão ocorrendo não somente pela resultante da manipulação das quatro dimensões que Berio propõe, mas também

7 Berio, Dalmonte, *Intervista sulla musica*, p.107. Em italiano no original: "*La dimensione delle altezze è al grado massimo quando le note si spostano su zone ampie del registro, su intervalli di maggior tensione, oppure quando insistono sui registri estremi* [...]".

uma preocupação em organizar os intervalos de menos tensos a mais tensos na operação da dimensão das alturas, o que podemos perceber nas palavras do próprio compositor.

Nesse sentido, detive-me mais atentamente à análise das formas de uso dos intervalos ao longo da peça. Primeiramente, de modo mais global, busquei recorrências entre estruturas que me pareciam perceptualmente correlatas. A frase inicial da peça e o trecho que começa nas três últimas notas do quarto sistema pareciam-me fortemente aparentados, principalmente se considerarmos seus perfis gerais (Figura 8).

Figura 8 – Uma das recorrências de perfil melódico na peça

Passei a uma análise dos intervalos que constituíam as duas frases para verificar como os dois trechos se relacionavam, e percebi que havia um interessante processo de alteração intervalar.

Figura 9 – Análise intervalar do trecho recorrente

A primeira frase do exemplo (Figura 9) é construída integralmente com intervalos de segundas menores, segundas maiores e suas inversões, exceto pela presença de um trítono ao final. Já a segunda frase sofre alterações no calibre dos saltos, com a presença de intervalos de sextas maiores e menores e terças maiores e menores. Há um interessante processo de diminuição da tensão intervalar quando comparamos as duas frases, procedimento anunciado por Berio, mas não considerado em nenhuma análise da *Sequenza I* realizada anteriormente. A partir desse *insight*, estendi a análise para a peça toda, visando a verificar como os intervalos consonantes e dissonantes foram utilizados na construção das frases musicais.

Os intervalos foram divididos em dois grupos, de maneira que se tornasse possível a comparação entre os níveis máximo e mínimo de dissonância. Portanto, passamos a considerar um *grupo dissonante*, formado pelos intervalos de segunda maiores e menores, sétimas maiores e menores e o trítono, bem como todas as inversões e ampliações no registro desses intervalos, e um *grupo consonante*, constituído pelos intervalos justos e de terças e sextas em todas as suas possíveis aparições no registro de alturas.

Se analisarmos a peça até o terceiro ponto em que a dimensão morfológica atinge seu grau máximo, por meio do uso das repetições de notas rapidíssimas no final da página 1, podemos subdividir esse trecho em sete frases musicais.[8] O referido excerto possui, aliás, grande relevância estrutural, pois nele observamos uma expressiva modificação temporal obtida pelo emprego de notas longas e dinâmica mais delicada. Para realizarmos tais subdivisões, consideramos os trechos que se assemelham às finalizações de frases, resultantes do processo de diminuição da tensão nas dimensões temporal e dinâmica, trechos em silêncio mais longos e outras modificações na textura musical que propiciam as divisões fraseológicas.

Ao compararmos a quantidade de consonâncias e dissonâncias desse trecho, constatamos que há um processo quase linear de ampliação de intervalos consonantes da frase 1 até a frase 6:

---

8 Frase 1: primeiro sistema; frase 2: segundo sistema e primeiro Mi longo no segundo sistema; frase 3: iniciando no Fá♯ no meio do terceiro sistema até Fá agudo quatro notas antes do final do quarto sistema; frase 4: três últimas notas do quarto sistema até o Dó antecedido pela appoggiatura de Lá♭ no meio do quinto sistema; frase 5: iniciando no Mi *forte* no meio do quinto sistema até Mi natural agudo *fortissimo* no meio do sexto sistema; frase 6: inicio no final do sexto sistema (13 últimas notas do sistema incluindo a appoggiatura Mi natural) até o terceiro Dó natural (inclusive) do último sistema da página 1; frase 7: inicio no Lá♭ agudo *piano-crescendo* até o final da página.

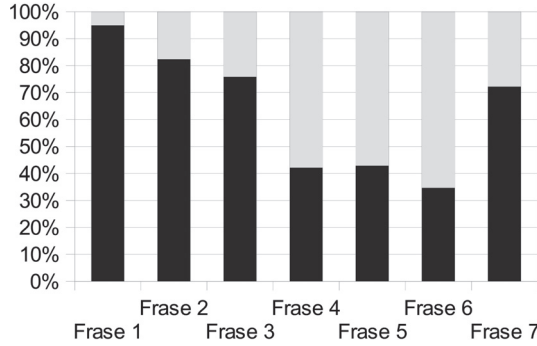



Figura 10 – Análise comparativa das frases 1 a 7 (primeira página da partitura). As áreas escuras equivalem ao percentual de dissonâncias em cada frase e as áreas complementares claras equivalem ao percentual de consonâncias

Seguindo os mesmos procedimentos, analisamos a estrutura intervalar do restante da obra. Ao selecionarmos o trecho que vai do início da página dois até o final do quarto sistema da página 3,[9] obtivemos a proporção de consonâncias e dissonâncias conforme a Figura 11:

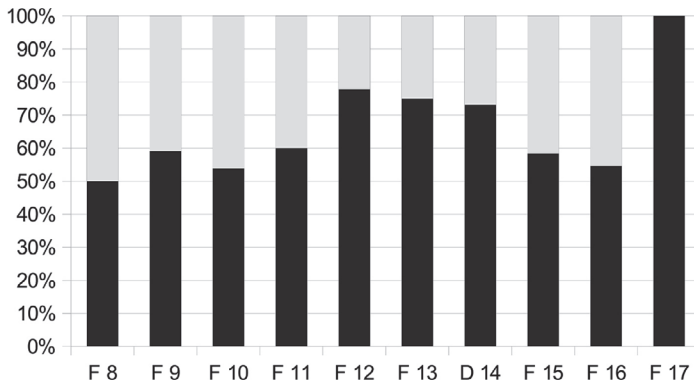



Figura 11 – Comparação da quantidade de intervalos consonantes e dissonantes das frases 8 a 17

9 Frase 8: dois primeiros sistemas da segunda página; frase 9: até o final do terceiro sistema (página 2); frase 10: quarto sistema inteiro (pagina 2); frase 11: quarto e quinto sistemas da página 2; frase 12: sétimo sistema excetuando a última nota; frase 13: última nota do sétimo sistema até o Sol♯ (segunda nota) do nono sistema; frase 14: até o Sol♯ que antecede o trecho de silêncio no final do primeiro sistema da página 3; frase 15: sete últimas notas do primeiro sistema (página 3) até o Ré agudo (quinta nota do segundo sistema da página 3); frase 16: até o gruppetto de duas notas (Sol♯, Lá) no início do terceiro sistema da página 3; frase 17: até o final do quarto sistema da página 3.

Percebemos como as frases são gradualmente invadidas pelos intervalos mais consonantes, passando posteriormente por um gradual aumento de presença de dissonâncias e, em seguida, por uma diminuição gradativa. A frase 17 volta a ser construída somente com intervalos de segundas e sétimas, eliminando-se por completo os intervalos consonantes. Tal trecho tem papel estrutural importante, principalmente no que se refere às transformações da dimensão morfológica: a referida frase termina com o harmônico sobre um Si♭ agudo, quando se inicia o processo de desintegração da altura que ocorrerá de modo mais efetivo no trecho com sons de chaves, mais à frente. Teríamos, portanto, nesta frase, um dos pontos culminantes de tensão da peça, no qual procedimentos morfológicos, dinâmicos e tensão harmônica intervalar estão em sincronia.

Devemos também ressaltar uma das características do uso intervalar que parece ser recorrente na peça. Em quase todos os momentos nos quais a dimensão temporal é levada a um grau máximo de tensão, obtido por notas muito rápidas, temos o aumento do uso de intervalos mais consonantes, principalmente do uso de terças, tão caras e importantes na música do mestre italiano. Tal recorrência deve, obviamente, estar relacionada à necessidade de se construírem frases mais exequíveis do ponto de vista técnico. Frases com grandes saltos de segundas e sétimas (e suas aberturas no registro) ocorrem mais facilmente em trechos temporalmente mais irregulares. Para construir gestos musicais temporalmente mais densos, Berio utilizou uma amplitude intervalar mais cerrada, com mais intervalos mais consonantes.

O próximo trecho, que vai do quarto sistema da página três até o penúltimo sistema da página quatro,[10] apresenta uma distribuição um pouco mais homogênea no uso das consonâncias e dissonâncias, conforme pode ser constatado na Figura 12. A distribuição da tensão intervalar é menos direcional do que nos trechos anteriores. A peça se encontra em seu ponto mais denso metricamente e com trechos cada vez mais amplos, nos quais a dimensão morfológica está em nível máximo. Dois pontos culminantes da referida dimensão estão neste trecho: o uso do ruído de chaves e dos multifônicos.

10 Frase 18: quinto sistema da página 3 até final do sétimo sistema; frase 19: quatro primeiras notas do oitavo sistema; frase 20: até o Dó agudo *pianissimo* do último sistema; frase 21: até o Sol♯ agudo (décima nota) do primeiro sistema da página 4; frase 22: até o final do segundo sistema da página 4; frase 23: até o Sol *sforzando* (segundo Sol do terceiro sistema) do final do terceiro sistema da página 4; frase 24: até o Dó agudíssimo no final do quarto sistema da página 4; frase 25: até encerrar o uso de sons de chaves no penúltimo sistema da página 4, antes do Fá♯ *pianissimo*.

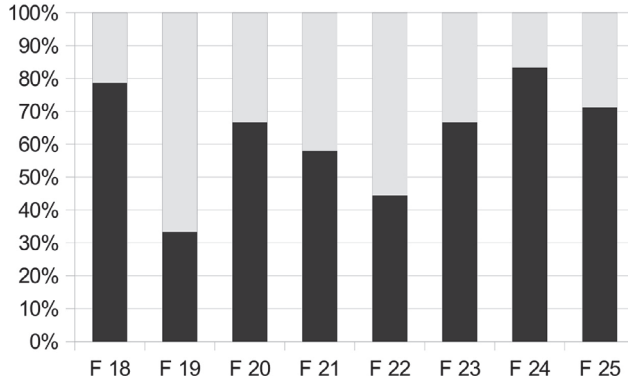



Figura 12 – Comparação da quantidade de intervalos consonantes e dissonantes das frases 18 a 25

O último trecho da peça, iniciado no penúltimo sistema da página 4,[11] caracteriza-se por um processo quase linear de ampliação no uso das consonâncias, como podemos conferir na Figura 13. Tal processo de "acomodação" será apenas contraposto pelo último intervalo da peça: uma sétima maior ascendente, que, como um suspiro, encerra a obra com o intervalo arquetípico de toda a *Sequenza*.

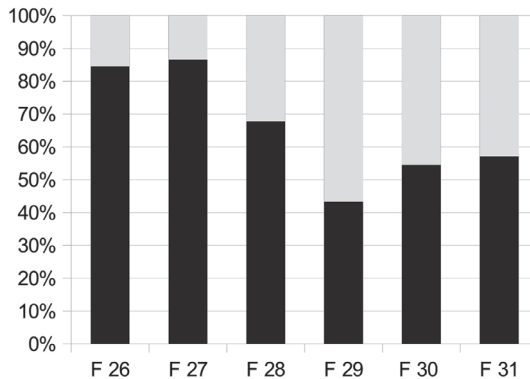



Figura 13 – Comparação da quantidade de intervalos consonantes e dissonantes das frases 18 a 25

11 Dividi o trecho em – frase 26: iniciada na última nota do penúltimo sistema da página 4 e prosseguindo até o último multifônico no segundo sistema da página 5; frase 27: até a mudança de metrônomo no sexto sistema; frase 28: indo até o fim do sexto sistema (incluindo a nota ligada no próximo sistema); frase 29: até as duas notas Fá e Sol (inclusive), após a mudança de metrônomo no início do oitavo sistema; frase 30: encerrada na sexta nota do nono sistema; frase 31: até o final do nono sistema.

A grande maioria das análises da *Sequenza I* centra-se na busca por compreender de que modo os procedimentos seriais aparecem na obra e de qual modo Berio os havia superado. Outros tantos discutem as diferenças existentes entre as duas versões de escrita: a proporcional, de 1958, e a mensural, de 1992. Alguns poucos trabalhos se dedicam à análise da maneira como Berio utilizou os parâmetros musicais para estruturar a obra, visando a articular níveis diversos de tensão musical. Até o momento, nenhum trabalho dedicou-se à investigação de que modo Berio considerou a tensão intervalar, aspecto ressaltado pelo próprio compositor, para a confecção da *Sequenza*. Esperamos que com este texto tenhamos contribuído nesse sentido, ao menos abrindo um campo de investigação que poderá ser completado com novas especulações.

Debate público

Leonardo Martinelli [LM]: Tenho uma questão. Como teu enfoque de análise concentrou-se sobretudo na questão das alturas e das tensões por meio do artesanato em torno dos intervalos na *Sequenza I*, e como, ao mesmo tempo, ouvimos aqui em outras conferências análises de outras obras de Berio, nas quais a referencialidade histórica revela-se como algo muito consciente e presente, como você vê o papel da história da flauta e de seu do repertório nos jogos de tensões e relaxamentos na *Sequenza I*?

Rael Bertarelli Gimenes Toffolo [RT]: Comentei isto rapidamente naquela hora em que me reportei a Berio em sua entrevista a Rossana Dalmonte, quando fala da flauta em Mozart e da flauta na música contemporânea. Em outra análise, que não expus aqui, três pontos chamaram-me a atenção, principalmente sob o prisma da escuta, em relação a essa flauta histórica dentro da *Sequenza I*. O primeiro é o gesto, muito contemporâneo, que creio constituir uma referência a *Syrinx* de Debussy, de 1913, e a *Density* de Varèse. Mesmo conjunto intervalar, um gesto de uma nota longa e duas curtas [canta gesto de *Syrinx*] e a outra [canta gesto de *Density*] na *Density 21.5* de Varèse, de 1936. E o outro ponto é quando Berio, penso eu, elabora frases melódicas recorrentes de índole claramente mozartiana. Tanto que um dia eu fiquei ouvindo por diversas vezes o *Concerto para Flauta* de Mozart e, em seguida, a *Sequenza I*. Um gesto melódico esti-

cado seguido de um pequeno gesto de *appoggiatura* que me lembra muito Mozart. E um terceiro ponto que seriam as chamadas *extended techniques*, com as quais tece relações com o repertório contemporâneo propriamente dito. Esses três aspectos constituem talvez três níveis de referencialidade: Mozart, o início das vanguardas (Debussy, Varèse), as técnicas expandidas.

LM: De fato a *Sequenza I* parece ser uma das peças do conjunto das *Sequenze* em que essa historicidade do instrumento é trabalhada de forma mais sistemática. Parece que na *Sequenza I* é onde esse passado do instrumento aflora de forma mais intensa.

Silvio Ferraz [SF]: Berio chama a atenção que essa é a *Sequenza* mais difícil, pois esse é o instrumento mais homofônico e mais monódico da história da música, e pensou de que maneira poderia trabalhá-lo polifonicamente. E embora não se tenha estruturação propriamente rítmica, tem-se aí claramente uma maneira polifônica de se escrever para a flauta. Talvez você pudesse ter realçado mais isso do que a questão das dissonâncias, porque as dissonâncias fazem parte do processo serial. No processo serial, obviamente sempre vai ter sétima etc. Por isso creio que essa abordagem é um pouco "procurar sapato na sapataria". Essas sétimas e nonas aparecem às vezes com certa importância justamente na separação entre as camadas, e talvez aí você pudesse ter ampliado tua análise.

Flo Menezes [FM]: No contexto desta primeira *Sequenza*, evidencia-se a preferência que Berio tinha, já naquela época, pela flauta. Não somente a *Sequenza I*, mas o solo principal de *Tempi Concertati* também é destinado à flauta, assim como o solo principal de *Sinfonia* (no quinto movimento, por exemplo, juntamente com o piano), ou o solo principal de *Laborintus II*, o solo principal de *Serenata*. Tais empregos da flauta decorrem em parte pela preferência e pelo amor de Berio por esse instrumento, e em parte por contingência histórica, qual seja: sua colaboração com Severino Gazzelloni, grande flautista muito atuante no repertório da música nova e fortemente ligado a Berio e a Maderna, uma espécie de "Cathy Berberian dos instrumentos" à disposição de Berio e de Maderna. Não à toa a primeira obra eletroacústica mista, *Musica su due dimensioni* de Maderna, é também para flauta. Mas no fundo o que é importante em uma análise é termos uma ideia de onde partimos e para onde vamos. A análise é revelada pelo foco que impingimos ao objeto que analisamos. Quando analisei *Visage*, realizei, na verdade, uma autoanálise: eu sabia onde queria chegar e para

isso lancei mão de uma abordagem que desse conta da linguagem, da afasia etc. O próprio Berio talvez não tenha pensado em termos de afasia, mas tal enfoque, eventualmente *novo*, lança uma nova luz sobre sua obra.

SF: Acho que existe uma dimensão em Berio e em sua geração que poderíamos resgatar em prol da análise musical. A análise musical não existia antes, era um nada; falava-se apenas que "tal música é lânguida, tal outra é mais triste"... Ela era um nada até a emergência do dodecafonismo e até Schoenberg. A partir de então, a análise serve como alavanca para novas invenções, pois os compositores precisavam criar uma nova linguagem. E é a partir daí que surge um tipo de análise que Berio chama de *positivismo analítico*. Haja vista um de seus textos mais maravilhosos: *Poéticas da análise*, último capítulo de livro *Remembering the Future*.

FM: Obrigado ao Rael e a todos.

Referências bibliográficas

BERIO, L.; DALMONTE, R. *Intervista sulla musica*: a cura di Rossana Dalmonte. Roma-Bari: Laterza, 1981.

KNOPKE, I. *Form and Virtuosity in Luciano Berio's Sequenza I* (Dissertação de Mestrado) – University of Alberta, Departament of Music, 1997. 81p.

OSMOND-SMITH, D. *Berio*. New York: Oxford University Press, 1991.

PRIORE, I. Vestiges of twelvetone practice as compositional process. In: HALFYARD, J. K. (Ed.). *Berio's Sequenzas*: Essays on Performance, Composition and Analysis. Cornwall: Ashgate Publishing, 2007, p.191-208.

BERIO E POUSSEUR: CORRESPONDÊNCIA E INTERTEXTUALIDADE

Mauricio De Bonis

Introdução

Henri Pousseur e Luciano Berio deixaram um extenso registro epistolográfico que acompanha quase integralmente suas trajetórias criativas, conservado em grande parte na Fundação Paul Sacher, na Basileia. Para além da apropriação metalinguística de materiais musicais de diversas origens – que permanece para ambos uma preocupação de base no processo de criação, embora em abordagens bastante distintas –, a apreciação dessa correspondência permite a leitura de sua relação em outra clave. Angela Carone propõe em um artigo a análise da "gênese intertextual" de *Tempi concertati* (1958), de Berio, não apenas em estreito diálogo epistolar com Pousseur em seu processo de criação, mas influenciado pela versão quadrifônica que ele mesmo realizara da peça eletrônica aberta *Scambi*, de Pousseur. Carone comenta o registro em sua correspondência da espacialização em quatro grupos, das concepções particulares sobre a obra aberta e do planejamento em grande escala que privilegiasse o desenvolvimento timbrístico-textural em lugar de oposições entre solistas e o grupo instrumental, como procedimentos intertextuais no processo de criação de *Tempi concertati*.[1] A leitura das cartas trocadas por Berio e Pousseur na década seguinte permite que observemos um novo momento de gêneses intertextuais em seus processos de composição, nesse caso entre *Votre Faust*, de Pousseur, e *Sinfonia*, de Berio.

---

1 Carone, Tempi concertati di Luciano Berio: un caso di genesi intertestuale.

Fantasia variável

Nos anos 1960, época em que a intensa atividade didática de Pousseur o leva de Darmstadt e Colônia à Basileia e aos EUA, ele empreende um grande projeto composicional que o ocupa por praticamente toda a década: a *"fantaisie variable genre opéra" Votre Faust*, em colaboração com o escritor Michel Butor. A parceria entre os dois começa por iniciativa de Pousseur, impressionado com a leitura do texto *Musique, art réaliste* de Butor, que vinha ao encontro de uma série de questionamentos que Pousseur levava a cabo na mesma época, num contexto de crise das soluções seriais que Pousseur compartilhara com Boulez, Stockhausen, Berio e outros compositores na década de 1950. Nessa primeira experiência de Pousseur com novas soluções para a organização das alturas e com novas propostas de operações semânticas, ele encontra um terreno fértil para essas experiências no suporte que o "gênero-ópera" lhe fornece, por mais que esse gênero seja recolocado criticamente em questão, abordado de forma não convencional, e submetido a uma "fantasia variável".

Verdadeira criação coletiva, com colaborações constantes tanto de Pousseur no libreto como de Butor na função e nos meios de expressão musicais, *Votre Faust* retoma o mito de Fausto, que já era conhecido e difundido por longo tempo antes da mais famosa realização por Goethe, passando pela forte influência que ele exerceu sobre a música do século XIX e do início do século XX (não apenas na versão de Goethe, mas também em outras, como as de Lenau e Nerval), e ainda pela poesia de Valéry e seu *Mon Faust*, do qual provém mais diretamente a referência do título, para recolocá-lo sobre a figura do compositor de vanguarda em meados do século XX. Pousseur se projeta na figura do protagonista, um compositor chamado Henri, que estuda a música de Webern, e cujas falas nas primeiras partes da ópera são diretamente tiradas de ensaios de Pousseur. O jovem compositor se vê num dilema: um diretor de teatro, à guisa de Mefistófeles, lhe oferece todos os recursos e o tempo necessários para compor uma ópera; o único requisito é que seja um Fausto.

Pousseur e Butor reconcebem os meios pelos quais a narrativa se desenrolaria no tempo numa ópera: em *Votre Faust* as personagens são sempre representadas por atores, o libreto é inteiramente falado por eles. Toda a parte musical fica a cargo de um pequeno grupo de câmara e alguns cantores

(visíveis ao público, sobre tablados espalhados pela cena) e os eventos musicais podem ser parte integrante da ação (exemplos em uma palestra, sons imitados da realidade de forma verossímil ou executados em instrumentos presentes na cena), comentários às ações (prelúdios, interlúdios) ou uma narrativa paralela, mais à maneira da ópera. Porém, o enredo propriamente dito nunca é cantado pelas personagens, o que remete à ideia de Brecht da música para o teatro épico, em que ela é comentário que reforça as demonstrações e as descrições, em lugar de ambientação ou sugestão emocional.

O último e mais duro golpe à dramaturgia operística convencional (e ao mercado da produção de ópera na época, que dificultou a encenação de *Votre Faust* por toda a vida de Pousseur) é a inserção da obra aberta no teatro de ópera: a participação do público na escolha do direcionamento do enredo (via votações nos intervalos), que constitui a essência da "fantasia variável" tal como concebida por Butor e Pousseur. Decisões simples do público (a escolha amorosa do protagonista, a sua forma de locomoção e destino de viagem, por exemplo) direcionam a ação para uma realização específica dentre as várias imaginadas pelos autores, de modo que a própria duração do espetáculo pode variar muito, e apenas uma parte relativamente limitada da música composta por Pousseur se ouvirá em uma dada apresentação.

Numa tal rede (aberta) de referências e autorreferências, as colagens, alusões e citações fazem corpo com a própria proposta dramatúrgica, além de encontrarem um terreno bem menos problemático que o da composição musical pura e simples para que Pousseur experimentasse suas novas propostas. Mais ainda do que na música vocal em geral, na ópera a música está sempre sendo diretamente associada a conteúdos semânticos imediatos. Ao mesmo tempo, o peso da responsabilidade sobre a estruturação do discurso no tempo recai sobre a dramaturgia. A passagem do tempo numa ópera é organizada musicalmente – ainda é a estruturação do som que rege o fluir do discurso. Mas se o tempo do discurso é musical, a organização desse mesmo discurso no tempo, a problematização formal, sua duração total, estão a cargo da dramaturgia. Pesam mais nesse campo as relações no espaço, a evolução das personagens, a narrativa e sua carga dramática do que o pensamento musical propriamente dito.

Em *Votre Faust* a própria dramaturgia é fortemente simbólica: um enredo breve serve de base para uma grande colagem de materiais preexistentes, carregados de significados associados. Boa parte da ação dramática recai

sobre a fragmentação da narrativa e a criação de estruturas derivadas das inter-relações entre essas referências.[2]

Epistolografia e intertextualidade

Durante o processo de composição de *Votre Faust* (que ocupa o autor por quase toda a década de 1960), Pousseur envia a Berio[3] os fragmentos já concluídos das partes eletroacústicas de duas cenas da ópera, que trariam citações como "fundos históricos" em paralelo à música instrumental e à cena. Os fragmentos de *Votre Faust* enviados por Pousseur que teriam impressionado Berio correspondem, pelo que as cartas indicam, aos trechos A3 e E2, duas versões possíveis da cena *La foire du port*.

Na primeira dessas cenas o diretor de teatro conduz Henri a uma feira de variedades onde ele poderia ter contato com ideias para a ópera e com uma possível intérprete – a personagem de Margarida (Gretchen) é desdobrada em *Votre Faust* em duas personagens femininas de nome semelhante à personagem de Goethe: Maggy e Greta. Elas representam duas reações diferentes às insinuações do mefistofélico diretor. Na feira do porto, Henri se depara com uma série de apresentações simultâneas, soando como uma colagem de fragmentos da história da ópera. Em relação direta com o teatro de marionetes, também ligado à história da lenda de Fausto, citam-se diversas óperas mais ou menos ligadas a ele ou à escolha do indivíduo perante uma tentação ou ameaça demoníaca – entre elas *Carmen* de Bizet, *Faust* de Gounod, *Orphée aux enfers* de Offenbach, *Orfeo* de Monteverdi, *Orfeo ed Euridice* de Gluck.

Na outra cena enviada por Pousseur, as personagens Henri, Greta e o Diretor se reencontram na feira e acabam fazendo parte de uma encenação do Fausto. Nessa cena é sugerido o pacto selado com o Diretor, com a presença recorrente da cena do jantar em que aparece o Comendador em *Don Giovanni*. A gravação de Mozart permanece por um bom tempo como pano de fundo para a cena e a música instrumental desse momento de *Votre Faust*, ora alçando-se ao primeiro plano, ora ofuscada, ora em polifonia com a realização ao vivo.

---

2 Essa estratégia narrativa a partir de um enredo simples evoca ainda o *Ulysses*, de James Joyce, uma das referências declaradas de Pousseur para suas especulações musicais nessa época.

3 Cartas conservadas na Coleção Henri Pousseur da Fundação Paul Sacher, na Basileia (PSS-SHP – *Korrespondenz mit Luciano Berio*).

Em uma carta de 10 de janeiro de 1966, Berio relata a Pousseur a forte impressão causada pela audição desses fragmentos. Ele afirma ao compositor belga a efetividade do diálogo entre linguagens musicais de diferentes origens assentadas sobre uma sólida estruturação de base, num desdobramento do pensamento serial: uma revelação dos poderes do que ele chama de polifonia de gramáticas e de sua unidade profunda. Na mesma carta, ainda, declara como se sente identificado com as experiências de Pousseur, sentindo-se envolvido com a história de *Votre Faust* e seu imenso e quase perturbador potencial semântico.

Mais de dois anos depois, em uma carta de 31 de julho de 1968, ele chega a deixar claro que essa seria uma das influências mais fortes para a criação do célebre terceiro movimento de sua *Sinfonia*, que, com sua grande colagem de citações assentadas sobre o terceiro movimento da *Sinfonia nº 2* de Mahler (como pano de fundo), seria uma espécie de "Votre Mahler". Berio solicita nessa carta o envio de um fragmento da peça que Pousseur compõe no momento, para citá-lo na *Sinfonia*.

Note-se no comentário de Berio o jogo de palavras que relaciona a composição de *Sinfonia* a *Votre Faust*, comparando a história do mito de Fausto à história da música tal como comentada por Mahler (e gerando ainda, com o pronome possessivo, uma rede de significados na projeção de Mahler – como Pousseur e Butor fizeram com Fausto – sobre o ouvinte).

Citações em redes

Na carta enviada em 31 de julho de 1968, Berio comenta que havia pensado em utilizar um trecho das *Symphonies à 15 solistes* como citação de obra de Pousseur, mas que preferiria empregar um fragmento da peça que ele sabe que Pousseur compõe naquele momento, *Couleurs Croisées*, para orquestra, baseada sobre a canção de protesto americana *We shall overcome* – exemplo direto da solidarização de Pousseur com os movimentos sociais estadunidenses, com os quais toma contato na época em que leciona na Universidade de Nova York, cidade de Buffalo, entre 1966 e 1969. Essa é a primeira peça mais representativa (como um discurso musical fechado de longa duração) dos procedimentos comentados por Pousseur em seu ensaio *L'Apothéose de Rameau*.

Exemplo 1 – Melodia completa da canção *We shall overcome*, com o texto do primeiro verso.

A escolha dessa peça de Pousseur para uma citação em *Sinfonia* aponta para uma sintonia entre Berio e Pousseur também no que tange a sua sensibilidade política. Sem terem se dedicado à atividade política direta, fosse ela ligada ou não a sua atividade musical,[4] Berio e Pousseur deixam registrados nessas obras sinais de suas inclinações ideológicas ao homenagearem diretamente Martin Luther King Jr. na época de seu mais ferrenho ativismo, coincidindo ainda com seu subsequente assassinato e com o genocídio perpetrado pela política imperialista norte-americana no Vietnã.

No final da década de 1960 os dois compositores se aproximam da realidade daquele país como professores convidados frequentes – Pousseur na Universidade de Buffalo e Berio na Juilliard School. Berio insere em *Sinfonia* (obra encomendada pela Orquestra Filarmônica de Nova York) um tributo à memória de Martin Luther King Jr. no segundo movimento, uma versão orquestral de sua recém-composta *O King* para mezzo soprano e cinco instrumentos. Pousseur elaborará em 1970 uma versão de *Couleurs Croisées* para cinco pianos, fita magnética e narradora, denominada *Crosses of Crossed Colors (in memoriam Martin Luther King)*, incluindo um discurso (na voz da narradora) de um chefe indígena americano do século XIX (Chief Seattle). Já na origem da peça orquestral *Couleurs Croisées*, a presença da canção *We shall overcome* como matéria-prima já denota uma carga intensa de significados, como pode ser verificado nesse trecho de um discurso de Martin Luther King Jr. no ano de sua morte:

> *We shall overcome. Deep in my heart, I do believe, we shall overcome. You know, I've joined hands so often with students and others behind jail bars singing it, we shall overcome. Sometimes we've had tears in our eyes when we joined toge-*

4 Como foi o caso, em estratégias e posicionamentos bastante diversos, de compositores como Hanns Eisler, Luigi Nono, Cornelius Cardew e Willy Corrêa de Oliveira.

ther to sing it, but we still decided to sing it, we shall overcome. Oh, before this victory's won, some will have to get thrown in jail some more, but we shall overcome. Don't worry about us. Before the victory's won, some of us will lose jobs, but we shall overcome. Before the victory's won, even some will have to face physical death. But if physical death is the price that some must pay to free their children from a permanent psychological death, then nothing shall be more redemptive.[5]

Submetida a uma série de deformações harmônicas e entremeada a diversas outras citações de obras de compositores norte-americanos (e de outros emigrados aos EUA), a melodia da canção é perceptível de forma fragmentária por toda a peça de Pousseur. Em seu ensaio *L'apothéose de Rameau*, Pousseur demonstra algumas das deformações a que ele submete a canção segundo sua técnica de redes.

Exemplo 2 – Exemplo dado por Pousseur de uma rede tonal e de suas deformações segundo os deslocamentos dos eixos de oitava, quinta ou terça para outros intervalos, tal como ele opera na peça *Couleurs Croisées*. Nessa forma de representação das redes harmônicas, a diferença entre notas brancas e pretas representa os eixos intervalares distintos.

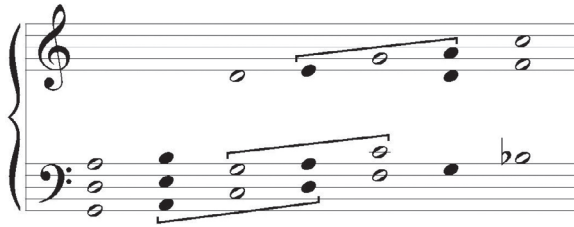
Fonte: Pousseur, *Série et harmonie généralisées*, p.77.

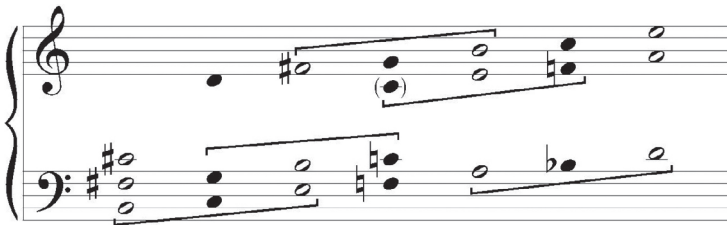
5 King Jr., *We shall overcome*. [Tradução: "Nós superaremos. Do fundo do meu coração, eu acredito, nós superaremos. Sabe, tenho dado as mãos tão frequentemente a estudantes e a outros atrás das grades cantando, nós superaremos. Algumas vezes temos lágrimas nos olhos quando nos reunimos para cantar, mas mesmo assim decidimos cantar, nós superaremos. Ó, antes da vitória, alguns precisarão ficar mais algum tempo presos, mas nós superaremos. Não se preocupem conosco. Antes da vitória, alguns de nós perderão o emprego, mas nós superaremos. Antes da vitória, alguns precisarão enfrentar até mesmo a morte física. Mas, se a morte física é o preço que alguns devem pagar para libertar seus filhos de uma morte psicológica permanente, então nada será mais redentor." – N. E.]

A citação de Pousseur utilizada por Berio na *Sinfonia* provém dos rascunhos dessa peça: o trecho que ouvimos na peça de Berio não chegou a integrar daquela forma a peça de Pousseur. Trata-se de uma citação de parte da matéria-prima de *Couleurs Croisées* – por meio da veiculação procedimentos harmônicos típicos dessa peça – e não da peça propriamente dita. Esse material surge na *Sinfonia* nas partes de harpa, piano e cravo elétrico, entre as letras de ensaio Q e R, superposto ainda a resquícios dos materiais anteriores (em sopros e cordas graves), à voz do narrador e às intervenções das vozes solistas (que dialogam ritmicamente com o fragmento de Pousseur).

Exemplo 3 – Primeiro fragmento de Pousseur citado em *Sinfonia*, excetuando-se as outras partes vocais e instrumentais.

Exemplo 4 – Segundo fragmento de Pousseur citado em *Sinfonia*, excetuando-se as outras partes vocais e instrumentais.

Apesar de não integrarem dessa forma a peça *Couleurs Croisées*, esses fragmentos têm uma forte semelhança textural com o início da peça de Pousseur, que parte dos mesmos instrumentos e de intervalos igualmente amplos, em gestos rápidos separados por grandes pausas. O conteúdo harmônico em si, que não corresponde a nenhum momento daquela peça, é, contudo, claramente derivado da estrutura de base descrita por Pousseur. No primeiro exemplo, todos os acordes resultantes (na superposição das alturas) derivam da mesma formação básica, e podem ser encontrados numa rede como a que mostramos a seguir.

Exemplo 5 – Rede 8ª:5ª / 5ª:4ª / 3ª:2ªM, origem dos acordes do primeiro fragmento de Pousseur (vejam-se os agregados resultantes da superposição das alturas no Exemplo 3).

Da mesma forma, todos os acordes resultantes do segundo exemplo derivam de uma mesma rede, produzida com uma pequena deformação da rede anterior: o eixo de 3ª é alterado de 2ª maior para 2ª menor.

Exemplo 6 – Rede 8ª:5ª / 5ª:4ª / 3ª:2ªm, origem dos acordes do segundo fragmento de Pousseur (vejam-se os agregados resultantes da superposição das alturas no Exemplo 4).

A relação entre os acordes, verificada por sua posição na rede, não é apenas análoga entre essas duas redes, mas também entre elas e a rede tonal que representa o acompanhamento da canção *We shall overcome*, tal como descrita por Pousseur.

Exemplo 7 – Rede 8ª:8ª / 5ª:5ª / 3ª:3ª. A numeração corresponde à ordem de aparição dos acordes no acompanhamento da canção *We shall overcome*, tal como descrito inclusive no ensaio de Pousseur, *Série et harmonie généralisées*, p.77.

Além dessa analogia entre os encadeamentos harmônicos dos fragmentos citados e aqueles da canção que serve de matéria-prima para eles, podemos associar as duas redes expostas acima com os principais elementos melódicos da canção, revelando a origem do material como um todo – e caracterizando esse trecho como uma das primeiras derivações do material original no processo de composição de *Couleurs Croisées*. A primeira rede (Exemplo 5), caracterizada pelos eixos intervalares de 2ª maior e 4ª justa, corresponde ao conjunto intervalar mais importante da melodia, como mostra a imagem a seguir.

Exemplo 8 – A melodia da canção *We shall overcome*, assinaladas as estruturas intervalares de 2ª maior e 4ª justa (permeadas pelo intervalo resultante de 3ª menor), tanto em sequência melódica (entre os círculos) quanto entre pontos-chave da melodia (entre os colchetes), relacionadas com a rede do Exemplo 5.

A segunda rede (Exemplo 6), formada pelos eixos intervalares de 2ª menor e 4ª justa, além de derivar da alteração de um dos eixos da rede anterior, corresponde a um segundo conjunto intervalar, também bastante recorrente na melodia da canção.

Exemplo 9 – A melodia da canção, assinalados com quadrados os conjuntos intervalares de 2ª menor e 4ª justa (com o intervalo resultante de 3ª maior), relacionados com a rede do Exemplo 6.

O entorno das redes

Os fragmentos de Pousseur citados em *Sinfonia* surgem em meio ao texto falado pelo narrador que reproduzimos abaixo (trecho, ao que tudo indica, escrito pelo próprio Berio, com fragmentos de Beckett – como, por exemplo, a última frase). Além das referências aos títulos da peça de Pousseur e da canção por ele evocada ("*crossed colors*", "*we shall overcome*"), ocorrem diversos termos ligados à ideia de um levante popular, ou ao menos de uma transformação social (a esperança de algo diverso, a força para se erguer, a coragem, a escolha de um caminho, a busca por uma causa, o ultrapassar de um estágio de ruído incessante), até que se chegue ao prenome de Pousseur propriamente dito, com uma ideia muito próxima ao pensamento de Pousseur, a de que a sensibilidade para com os problemas da música de sua época teriam uma estreita relação com a sensibilidade para as questões sociais.

> [...] *waiting alone, in the restless air, for it to begin, while every now and then a familiar* passacaglia *filters through the other noises, waiting, for something to begin, for there to be something else but you, for the power to rise, the courage to leave, picking your way through the crossed colors, seeking the cause, losing it again, seeking no longer. We shall overcome the incessant noise, for as Henri says, if this noise should stop there'd be nothing more to say.*[6]

6 Berio, *Sinfonia*, UE 13783, p.64-66. [Tradução: "[...] esperando sozinho, no ar agitado, que aquilo comece, enquanto vez ou outra uma *passacaglia* familiar filtra os outros ruídos, esperando que algo comece, que haja algo além de você, que o poder emerja, a coragem parta, escolhendo seu caminho por entre as cores cruzadas, procurando a causa, perdendo-a novamente, parando de procurar. Nós superaremos o ruído incessante, pois, como diz Henri, se esse ruído parasse não haveria mais nada a dizer." – N. E.]

A relação entre essas citações e o texto narrado também pode ser comparada àquela sugerida entre as citações de Webern, Boulez e Stockhausen na *Sinfonia* e o texto que as precede. Essas citações ocorrem de maneira contígua, distantes da citação de Pousseur, ao final do 3º movimento da peça de Berio. Como Michael Hicks aponta, essas citações representam a música serial ao lado de um texto permeado de questionamentos sobre o estado da música contemporânea, sobre sua aparente falta de direção, e sobre a necessidade de que não obstante ela de alguma forma siga em frente.[7]

Além dessa ambientação textual distinta entre as citações de Pousseur e as de sua geração, o entorno da citação dos fragmentos de Pousseur pode ser associado à natureza de sua especulação harmônica. Após um trecho em que predominam as referências a valsas da geração posterior ao *Scherzo* de Mahler, como *La Valse* de Ravel e trechos de *Der Rosenkavalier* de Strauss, surge um trecho da *passacaglia* do quarto movimento da *Sinfonia nº 4*, de Brahms,[8] diluído então em uma sequência de oitavas repetidas em fusas na região aguda do piano, que conduz à citação de Pousseur. Essa é seguida por fragmentos do *Concerto de Brandemburgo nº 2*, de Bach, pelo retorno aos fragmentos de Mahler e em seguida por citações de Schoenberg e Berg. Se, por um lado, essa companhia histórica para a citação dos rascunhos de *Couleurs Croisées* faz corpo com a integração entre os procedimentos harmônicos históricos empreendida por Pousseur, por outro, ela pode sugerir simbolicamente o vislumbre de um caminho diverso possível, paralelo à origem histórica da primeira experiência serial, que teria chegado a uma crise e a um esgotamento (em suas proposições originais) com a geração de Berio e Pousseur.

Considerações finais

Pousseur aponta para aquela que seria, em sua opinião, uma espécie de tríade formadora da nova composição metalinguística, como sucessora da experiência serial (incorporando suas conquistas): seu *Votre Faust*, que problematiza as discussões da obra aberta e da indeterminação, além da

7 Hicks, Text, music and meaning in the third movement of Luciano Berio's Sinfonia, p.200-221.

8 Título também aludido pelo narrador, como se vê na citação anterior.

relação com a ópera e o teatro musical; *Sinfonia*, de Berio, que apontaria para uma solução no âmbito de um discurso fechado de longa duração para um grande grupo instrumental; e *Hymnen*, de Stockhausen, no campo da música eletroacústica.[9] A intertextualidade frequente entre os processos de composição de Pousseur e de Berio faz parte de uma identificação em maior grau entre esses dois compositores na evolução de suas preocupações no processo de composição. Se foi na década de 1960, quando Pousseur desenvolveu o arcabouço teórico para a metalinguagem, que passou a ser uma preocupação fundamental em sua obra, foi nessa mesma época que Berio passou a utilizar com grande frequência materiais musicais de origens as mais diversas, desde o repertório da música erudita ocidental até músicas folclóricas e canções de mercado.

Para Pousseur, a metalinguagem na obra de Berio mostraria uma ênfase na formação de novos objetos, na "sonoridade", em contraste com a busca do próprio Pousseur pela unidade estrutural entre as operações semânticas em uma nova proposta discursiva.[10] Para este, as redes harmônicas possibilitaram que a metalinguagem fosse integrada em um princípio serial expandido, merecendo propriamente a denominação de generalização de série. Para Berio, por sua vez, a metalinguagem pareceu fazer corpo com a superação definitiva do caráter estrito dos princípios seriais nas experiências anteriores de sua geração.

De todo modo, a operação metalinguística direta não se mostra tão frequente na obra de Berio quanto na de Pousseur. Para além de algumas obras que trabalham extensamente nessa direção, como o terceiro movimento da *Sinfonia* que comentamos, *Cries of London* (sobre a música da Renascença), e alguns trabalhos que operam de maneira distanciada com materiais folclóricos e populares de modo geral (como *Coro*, *Voci* e *Naturale*), a relação direta de Berio com a música do passado e as outras linguagens musicais é muito mais nítida no campo da transcrição e do arranjo do que na maior parte de suas composições. Berio distingue com isso sua reverência aos mestres do passado (e à riqueza dos cantos de tradição oral) de seu processo de composição propriamente dito, incorrendo de maneira menos extensiva que Pousseur sobre uma reintegração orgânica efetiva desses materiais. Assim, ao longo de sua vida, ele registra em meio a seu catálogo de obras

9 Pousseur, *Musique, semantique, société*, p.105.
10 Pousseur, Interview, p.19.

uma série de trabalhos cujo respeito aos originais os aproxima de arranjos sobre peças de autores tão variados, como Puccini, Verdi, Mahler, De Falla, Brahms, Hindemith, Schubert, Mozart, Bach e Monteverdi, além de músicas folclóricas e populares de diversas origens.

Não obstante essa distinção, Berio compartilha boa parte das reflexões de Pousseur sobre a linguagem, especialmente em campos diretamente ligados a essas reverências: na expansão do universo harmônico após a experiência serial, na recuperação da carga expressiva dos intervalos (no sentido estrito da história da cultura ocidental), na utilização de traços melódicos claros que dialogam inclusive com o lirismo da tradição vocal italiana e na exacerbação das resultantes semânticas, incluindo a possibilidade do apontamento de uma inclinação ideológica crítica ao modo de produção vigente. Apontamento que, ainda que permaneça restrito aos limites de comunicação característicos da música de vanguarda da década de 1960, potencializa a gama de significados associáveis à obra desses dois compositores e à reflexão que eles empreendem sobre a história da música, transcendendo a conjuntura original de composições como *O King* e *Crosses of Crossed Colors* e conferindo-lhes uma trágica atualidade.

Debate público

Flo Menezes [FM]: Gostaria de tecer um comentário sobre essa ligação intertextual entre Berio e Pousseur. Já na década de 1950, vemos o quão entrelaçadas estavam as obras de ambos, quando então Berio escreve *Différences* (1958-59), obra que se reporta de alguma maneira a *Rimes pour différentes sources sonores* (1959) de Pousseur. Ao mesmo tempo em que um se reportava ao outro, um "instigava" o outro de alguma forma. Por exemplo, Berio faz o primeiro exemplo de notação proporcional dentro de *Tempi concertati* (1958-59), que, apesar de ter sido concluída depois da *Sequenza I* (1958), constituiu o primeiro uso de notação proporcional que se conhece; Pousseur faz então uso da notação proporcional em *Madrigal I* (1958), para clarinete, numa clara referência à *Sequenza I*, mas também a *Tempi concertati*, do qual certamente tinha notícia, valendo-se, pois, dessa invenção de Berio quanto à notação proporcional. Ou ainda: Berio compõe a obra eletroacústica *Visage* (1961) e na mesma época Pousseur compõe também uma obra eletroacústica de nome semelhante: *Trois visages de Liège* (1961);

e por aí vai. As referências recíprocas foram inúmeras, foram os dois grandes irmãos dessa geração pós-weberniana.

Tua fala indagou a fundo essa relação e revelou coisas muito intrigantes com relação às redes harmônicas de Pousseur a partir da canção *I shall overcome*. Mas eu poria em dúvida quando você fala que para Berio interessou uma busca por pura sonoridade, pois certamente há em Berio muito mais que isso, a começar de sua própria frase, quando afirma que um som pode ser interessante, mas ele em si nada significará se não estiver em um contexto no qual possa se remeter a outras coisas. Ou seja, o desejo por intertextualidade em Berio é absolutamente visceral e tão grande quanto em Pousseur. Nem só existe busca por sonoridades em Berio, nem só existe intertextualidade em Pousseur; tanto lá quanto cá buscou-se intertextualidade e buscaram-se sonoridades.

Mauricio De Bonis [MDB]: Acho que talvez Berio tivesse optado por uma metalinguagem em referência a obras históricas que coloca o plano geral do tempo mais em aberto do que no caso da obra de Pousseur, que tenha talvez "amarrado" mais suas referências...

FM: ...acho que o que existe – inclusive já escrevi sobre isso em *Berio et la Phonologie* – é uma visão muito distinta de ambos sobre a função da intertextualidade. Berio, na realidade, "se intromete" no passado; sua visão é *retrospectiva*; se lermos o passado depois das interferências de Berio, não conseguiremos mais vê-lo da mesma forma. É impossível ouvir o *Scherzo* da *Segunda Sinfonia* de Mahler sem ouvir, dentro de nós, passagens da *Sinfonia* de Berio. Quem conhece bem a *Sinfonia* de Berio, em especial o seu terceiro movimento, e reouve aquele Mahler, ouve todas aquelas coisas de Berio dentro de Mahler. Trata-se de uma das atitudes mais "intrusivas" na história de que se tem notícia, no sentido de que Berio não somente releu a história, transformou-a de tal forma que se torna impossível reouvi-la enquanto tal depois daquela sua releitura. Já em Pousseur há algo igualmente genial, mas apontando para a direção do futuro: uma interferência *prospectiva*. Enquanto Berio é *retrospectivo*, Pousseur é *prospectivo*: Pousseur usa a história para inventar uma nova técnica harmônica, as redes harmônicas, no sentido de uma ampliação do serialismo. Enquanto Pousseur pensava numa prospecção, Berio pensava numa retrospecção.

MDB: Talvez a chave da questão esteja no uso que Pousseur fez do serialismo. Para ambos era uma grande responsabilidade não perder aquela riqueza do universo serial, e Pousseur procurou ampliar tudo aquilo.

Quando Pousseur diz que Berio é "menos serial", é porque, de certa forma, Berio teria, na visão de Pousseur, um menor comprometimento com um planejamento estrutural em larga escala do tempo.

FM: Concordo. A rigor, a *série généralisée*, tão reivindicada por Pousseur, vai ser justamente a proposta das redes harmônicas, e não o que todos os músicos seriais, ele inclusive, fizeram na década de 1950. E talvez exatamente por isso o mais intertextual tenha sido Berio...

MDB: ...intertextual ou metalinguístico?

FM: ...*transtextual*, eu diria, pois vê-se aí uma maturidade em que se prescinde de uma sistematização de índole serial para pensar a linguagem como ressignificação em outros níveis de articulação e não apenas pelo prisma do sistema, enquanto Pousseur ateve-se, quase que aprisionado, ao pensamento serial enquanto *sistema*, e esse alargamento na busca da metalinguagem, subsidiando tal ampliação serial, vai dar justamente na criação de um novo sistema, as redes harmônicas. São dois gigantes, cada qual com seu próprio matiz. Muitíssimo obrigado a todos.

Referências bibliográficas

CARONE, Angela. Tempi concertati di Luciano Berio: un caso di genesi intertestuale. *Philomusica on-line*, 9/2, sez.III, p.419-437, Pavia: Università degli Studi di Pavia, 2010. Disponível em: <http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/654/pdf>.

DE BONIS, Mauricio. *Tabulae scriptae*: a metalinguagem e as trajetórias de Henri Pousseur e Willy Corrêa de Oliveira. Tese (Doutorado em Música) – Universidade de São Paulo, 2012.

HICKS, Michael. Text, music and meaning in the third movement of Luciano Berio's Sinfonia. *Perspectives of new music*, v.20, n.1/2, 1981-1982, p.199-224.

KING JR., Martin Luther. *We shall overcome*. Disponível em: <https://archive.org/details/WeShallOvercome>.

OSMOND-SMITH, David. *Playing on words*: a guide to Luciano Berio's Sinfonia. Londres: Royal Music Association, 1987. 104p.

POUSSEUR, Henri. Interview. *Music and musicians*, London: Hansom Books, v.23, n.12, p.18-20, Aug. 1975. [Entrevista concedida a Brigitte Schiffer.]

______. *Musique, semantique, société*. Tournai: Casterman, 1972. 151p. (Mutations Orientations, 19).

______. *Série et harmonie généralisées*: une théorie de la composition musicale. Wavre: Mardaga, 2009. 349p.

O legado de Berio: debate entre compositores (mesa-redonda)[1]

Flo Menezes [FM]: O balanço de nosso evento em torno da obra de Berio é dos mais positivos e daremos agora continuação a este Simpósio com esta mesa-redonda, tendo como enfoque o legado do mestre italiano e, como mediador e interlocutor, Leonardo Martinelli.

Leonardo Martinelli [LM; mediador]: À guisa de introdução à nossa conversa, teço aqui algumas breves considerações. Há pouco mais de dez anos, em 27 de maio de 2003, faleceu em Roma o compositor Luciano Berio, italiano da cidade de Oneglia, onde nasceu em 24 de outubro de 1925. Na juventude, Berio realizou seus estudos no tradicional e – é bom que se lembre – tradicionalista Conservatório de Milão, em princípio como pianista, e existe inclusive uma história bastante curiosa: ele foi obrigado a se alistar no exército italiano, e já de cara não pôde servir ao exército, pois acidentou-se ao tentar manusear uma arma, dando um tiro na própria mão. Tal fato afastou-o não somente do exército, mas também de sua carreira como pianista, e foi mais ou menos nesse período que, coincidentemente, dedicou-se então de forma mais sistemática à composição musical.

Justamente em 1947 tem-se o que se considera como sendo o *début* de Berio como compositor, quando pela primeira vez uma de suas peças é apresentada publicamente, uma *Suíte* para flauta e piano, e já em 1951 Berio vê-se deveras comprometido com o que podemos designar por música moderna, ao estudar com Luigi Dallapiccola, não na Itália, mas nos

1 Mesa-redonda ocorrida em 26 de outubro de 2013 no Teatro Maria de Lourdes Sekeff do Instituto de Artes da Unesp, São Paulo. Participantes: Mauricio De Bonis, Silvio Ferraz, Alexandre Lunsqui, Leonardo Martinelli (mediador) e Flo Menezes.

famosos cursos de Tanglewood, nos Estados Unidos. Entretanto, sabemos bem que sua obra não pode ser definida como simples decorrência da influência de seus professores; bem ao contrário, muito cedo Berio já revela em sua obra uma abordagem extremamente original, instigante e exuberante, assumindo um sólido compromisso com a modernidade, porém, sem perder de vista sua dimensão e profundidade históricas, uma de suas características mais singulares.

Nascido justamente na terra da ópera, do madrigal e de outras tantas formas de expressão vocal, Berio foi protagonista de uma verdadeira revolução no âmbito da música vocal, descortinando todo um admirável mundo novo na questão da *verbalidade* em música. Por outro lado, Berio deixou a marca de sua originalidade igualmente na música instrumental, erigindo um imenso repertório no qual se destaca, entre muitas coisas que poderíamos realçar aqui, o próprio ciclo das *Sequenze* para instrumentos solistas, hoje um verdadeiro paradigma em termos de escritura instrumental.

Da mesma forma, vemos Berio dar contribuições igualmente fundamentais no campo da música instrumental, da música eletroacústica e do teatro musical, inaugurando uma nova relação da música com a linguagem cênico-teatral. Músico de talento, foi também um hábil intelectual. Berio realizou, por meio de várias entrevistas, escritos e conferências, profundas reflexões sobre a música, o fazer musical, o ouvir e o compreender a música. Ao lado de nomes como os de Pierre Boulez, Henri Pousseur, Karlheinz Stockhausen, György Ligeti e John Cage, entre outros, Berio constitui hoje uma das principais e mais importantes referências para a criação musical contemporânea. A partir desta breve introdução sobre sua biografia e sua obra, proponho uma reflexão sobre o papel de sua obra na criação musical contemporânea e principalmente sobre sua própria poética musical. Dou a palavra inicialmente a Alexandre Lunsqui.

Alexandre Lunsqui [AL]: Sábado à tarde, jovens falando sobre Berio, escutando comentários sobre Berio... Há esperança! [risos] Gostaria de falar sobre como vejo a obra de Berio e também sobre o modo como tomei conhecimento da música de Berio, uma memória que tenho bem guardada.

Pode-se entrever Berio para além de seu tempo. Entender uma obra ou uma ideia como sendo atemporal é libertá-la das amarras do tempo, é reconhecer a força de um conteúdo transcendente que não está aprisionado a uma era e muito menos a hábitos estéticos. Entender uma obra como sendo atemporal é ainda tornar universal algo que é único e raro. Nesse sentido,

para o propósito desta mesa-redonda decidi falar sobre o que venho experimentando, ao longo da minha trajetória pessoal dos últimos vinte e poucos anos: a condição de *atemporalidade* da obra de Luciano Berio.

Meu primeiro encontro com sua obra ocorreu exatamente em 1990, escutando *Différences* para cinco instrumentos e fita magnética, de 1959. Lembro-me com exatidão desse recorte no tempo: alguns jovens compositores pesquisando material para um grupo de criação contemporânea de que participávamos naquela época. Nossa escuta centrava-se ora em obras mais abertas, como as de Hans-Joachim Hespos e Anthony Braxton, ora em clássicos como Anton Webern e Olivier Messiaen, entre outros. Mas havia chegado o momento de escutar um compositor de nome Luciano Berio. Ao fim da escuta de *Différences*, houve um longo silêncio, uma mistura de contemplação e profundo respeito. Aquela obra ao mesmo tempo sintetizava e expandia toda a gramática de sons e formas que estávamos estudando até então, e isto com um vocabulário melódico-harmônico de refinamento singular, que nos fez refletir sobre um elemento complexo, volátil e multidimensional: o uso do *belo* na arte contemporânea. E foi isso que mais me marcou naquela primeira escuta de Berio. Era uma música... *bela*! Imediatamente após essa escuta inicial, tomei conhecimento de gravações de *Points on the curve to find*, *Corale*, *Chemins II*, *Chemins IV* e *Il ritorno degli Snovidenia*, todas em um CD gravado por Pierre Boulez com o Ensemble InterContemporain e lançado em 1990 pelo selo Sony. Para mim, essa compilação da obra de Berio é um dos registros mais preciosos da história da música, não apenas de sua obra.

Recentemente, após anos sem me dedicar à escuta mais sistemática de sua música, voltei-me novamente a Berio, também em decorrência de um curso de prática de música contemporânea aqui na Unesp – minha disciplina Laboratório de Criação –, e coincidentemente a obra desse retorno a Berio chama-se justamente *Il ritorno degli Snovidenia*, obra para violoncelo solista e 22 instrumentos, escrita para Rostropovich sob encomenda de Paul Sacher. O título significa *O retorno dos sonhos*, uma referência poética (minha hipótese) aos sonhos e idealismos da Revolução Russa.

O que posso dizer aqui, após mais de vinte anos daquela primeira experiência de escuta? A música de Berio soa ainda mais profunda, mais complexa e mais bela do que nunca, e a palavra *nunca* pode ser vista aqui no melhor dos sentidos: a música nunca é só passado, nunca é só presente, nunca é só futuro. É uma música que transcende o tempo e a si mesma.

LM: Silvio, que tal dar prosseguimento à fala do Alexandre?

Silvio Ferraz [SF]: Não sei se o Flo concordará com o que direi, mas há uma questão curiosa com relação a Berio: para mim e para todos os colegas de minha geração e de Universidade, a aproximação com a obra de Berio se deu devido a uma espécie de paixão que Willy Corrêa de Oliveira, nosso Professor de Composição na USP, nutria por ela. A maneira como Willy falava das músicas de Berio instigava uma proximidade muito grande de nossa escuta com essas peças, e por isso estou convencido de que a obra de Berio assume uma importância muito grande para toda uma geração de compositores aqui de São Paulo. Há aqui, em torno de Berio, uma interessante unanimidade. Se fossemos tentar organizar um evento igual a esse que o Flo está organizando, mas tendo como compositor central um Stockhausen, um Boulez ou um Ligeti, por exemplo, creio que seria um pouco mais difícil encontrar o mesmo número de intérpretes que vemos trabalhando as peças de Berio para nossos concertos durante este evento. Berio acaba motivando uma proximidade muito grande entre intérpretes e compositores, e sua obra é sempre um desafio para a análise musical, como bem salientou certa vez David Osmond-Smith. Ao considerarmos as primeiras três ou quatro notas de uma peça de Berio, temos a impressão que nossa análise será simples e que a coisa está toda ali, facilmente à mão, mas logo depois da primeira linha você começa a tropeçar e nenhuma das normas que pensamos existir ali se sustenta no decorrer da nossa análise. Essa maneira de compor me parece fundamental.

Entretanto, essa força que exercia a obra de Berio, em mim e em meus colegas aqui no Brasil, parecia não ocorrer da mesma maneira lá fora. Nas ocasiões em que estive estudando na Europa, sempre quando eu mencionava o assunto "Berio" com meus colegas compositores italianos, alemães, franceses, eu acabava por ser objeto de críticas de tudo quanto é jeito. Berio era visto como uma espécie de "reacionário", com sua música excessivamente eufônica e com um uso bastante estável da harmonia, ou seja, parecia ser um compositor que não refletia sobre a teoria do caos ou coisas assim, então em voga nos anos 1970/80. Para mim isto consistiu num impasse: de um lado, minha paixão pela obra de Berio; de outro, perceber que se Berio era aqui no Brasil uma unanimidade, o mesmo não acontecia na Europa.

Creio que esse fato nos leva a ponderar muito sobre a obra de Berio, entendendo inclusive a própria música brasileira contemporânea sob essa perspectiva. Existe uma interessante relação entre a estética de Berio – que

tem uma relação extremamente forte com a música de Dallapiccola, através do uso de um serialismo "harmônico", de um serialismo que se vale, por exemplo, de intervalos de sexta, e no qual o trítono, a rigor, articula duas terças menores, ou seja, que tem um relação forte com a "eufonia" que existe na música de Dallapiccola, sendo Berio seu grande herdeiro – e alguma coisa que a gente possa encontrar de interessante na música contemporânea brasileira, pela qual, creio, todos os que estão aqui na mesa têm uma certa paixão: uma paixão pela *sonoridade*. Mas não pela sonoridade no sentido schaefferiano: uma paixão pelo som, pela harmonicidade do som e pelas suas formas de transformação e mesmo de dilaceração. Estou pensando aqui, por exemplo, nos harmônicos em pares da peça para violoncelo do Mauricio, da peça de berimbau do Lunsqui, ou no começo todo de *A Dialética da Praia* do Flo... Acho que existe aí uma questão nossa, de sons que são de certa maneira prolongados, mais do que uma linguagem árida ou seca, por exemplo, de um Stockhausen, ou do que uma outra ainda mais seca e mais enclausurada e incrustada como na linguagem de um Boulez. Talvez tudo isso tenha a ver com certo sotaque latino da música contemporânea, que não é o sotaque, por exemplo, de um Brian Ferneyhough, nem tampouco o sotaque norte-americano (embora um Steve Reich tenha tido certa proximidade com Berio), nem o sotaque francês, nem o inglês, e nem mesmo o da música dos outros países da América Latina. Acho que é um fenômeno mais Brasil/São Paulo...

FM: Interessante...! Deixem-me então falar um pouco de Berio. E há tanta coisa por se falar... Por isso nem preparei nada: vim aberto a receber estímulos. E estimulado pelo que já ouvi, gostaria de comentar algumas coisas. Primeiramente, realçar que sem dúvida o papel do Willy aqui em São Paulo foi fundamental, mas no meu caso pessoal – já que estamos falando um pouquinho de experiências pessoais –, meu contato com a obra de Berio remonta a cerca de 46 anos atrás, portanto quando eu tinha mais ou menos cinco anos. Como eu era muito "espoleta", e até mesmo fugia da escola (ainda no jardim da infância, fui pego no meio da rua e arrastado de volta para a escola depois de escapar pelo meio das pernas de uma freira e sair correndo), quando eu começava a brigar com meus irmãos e sobretudo a puxar o cabelo da minha irmã (algo fácil, porque ela tinha um cabelo comprido [risos]), meu pai [Florivaldo Menezes, poeta] punha na vitrola *Visage* de Berio, com a voz da Cathy Berberian, e falava: "Agora fiquem quietos, porque senão vocês vão ouvir a música da mulher louca!". Aquilo

causava um terror, pânico, algo assim! A primeira coisa que eu fazia era me sentar quieto no sofá ouvindo aqueles sons estranhos, ficar quieto e puxar a perna para cima da almofada, de medo de vir algum espírito e me pegar pela minha canela [risos]. Tudo isso parece uma piada, mas é exatamente essa a memória quase que primordial, arcaica, de minha vivência com a obra de Berio. Claro que eu não sabia que ali se tratava de Berio; era a "música da mulher louca". Eu ouvia e imaginava uma mulher enlouquecida num deserto depois de uma guerra avassaladora em que ela era a única sobrevivente. Era como eu imaginava *Visage*. Depois de muitos anos, com 17 anos mais ou menos, quando eu entrei na USP para cursar Composição, lembrei-me dessa vivência arcaica, mas alguns anos antes disso eu já estava ouvindo outras coisas de Berio. Desde a adolescência, tomei contato com os LPs da discoteca de meu pai. São Paulo é privilegiado nesse aspecto. Existiu um ambiente de poesia aqui extremamente importante, com a poesia concreta, os concretistas e os intelectuais que orbitavam em torno da vanguarda literária, dentre os quais, meu pai. Viviam em casa Décio Pignatari, Augusto de Campos, Volpi, Fiamminghi e tantos outros. A primeira vez que meu pai se encontrou, por exemplo, com Augusto de Campos, foi na repartição pública, pois ambos advogavam, e meu pai viu Augusto com um disco de *Hymnen* de Stockhausen debaixo dos braços. Meu pai disse ao Augusto: "Pô, você também ouve esse cara? Eu também!" Os dois eram relativamente jovens. Não só no meio musical, mas também no meio poético circulavam esses caras da vanguarda musical, e aqueles LPs tinham acabado de ser lançados na Europa. Imaginem vocês que eu tinha então uns 5 anos, pois isso foi aproximadamente em 1967. Os primeiros e históricos LPs de música concreta e de música eletrônica, nos quais foi gravado *Visage*, meu pai os tem até hoje; uma preciosidade, publicada em 1966 ou 1967. E nessa mesma época, meu pai, através do Gilberto Mendes, que era muito ligado também à poesia concreta, conheceu o Willy. Ou seja, conheci o Willy quando eu tinha mais ou menos cinco de idade. Mas eu não conhecia "o amante de Berio"; Willy era uma eminência que passava por ali de vez em quando. Ou seja, o caminho a Berio também me veio, em certa medida, pela poesia, e no meu caso isto ocorreu em plena infância. Muito depois, quando eu estava com 17 anos, lembrei-me de repente daquelas sonoridades e perguntei a meu pai: "E aquela música da mulher louca, o que era?". Relembrei a ele aquelas situações e ele, após certa hesitação, respondeu: "Ah, era *Visage* de Berio!". Fui então imediatamente à discoteca, achei

aquele LP da infância e o reouvi, e aquilo foi para mim uma impressionante redescoberta e revivência! Reouvir *Visage*, com toda aquela exuberância sonora, depois daqueles anos todos! Não à toa uma primeira versão da análise desta obra verteu-se em meu Mestrado em Colônia, Alemanha, e depois de eu entrevistar Berio sobre a obra, o cerne de meu Doutorado em Liège, na Bélgica, nos idos dos anos 1980 e início dos anos 1990.

Mas acho que mais que "sonoridade", há uma coisa em Berio que é a *exuberância sonora*. Salto no tempo e conto outra anedota verídica. Eu estava fazendo aquele meu Doutorado sob a orientação de Henri Pousseur e um belo dia, visitando-o em Liège, ele me mostrou um folheto: "Vá fazer esse curso com o Berio lá em Salzburg, no Mozarteum!" Era 1989. Quis obter mais detalhes sobre aquele curso, mas não conseguia achar nada a respeito além daquele folheto indicando Berio como *composer in residence* daquele festival. Escrevi então uma carta e enviei ao Mozarteum. Depois de uns dias, recebo em minha casa na Alemanha uma resposta muito atenciosa da direção do Mozarteum, em que diziam: "Berio não vai dar nenhum curso aqui. Ele está apenas como compositor residente no Festival, mas como o senhor [eu era ainda um moleque, com apenas 24 anos] está fazendo seu Doutorado sobre Berio, nós perguntamos a Berio e ele imediatamente o aceitou aqui, e o senhor poderá vir e seguir todas as suas atividades a seu lado". Não tive a menor dúvida: peguei meu Opel Record (carro antigo já àquela época, conhecido como "carro de turcos" na Alemanha), coloquei minha mulher de então, Reg [Regina Johas, artista plástica], do lado de nosso filho Murilinho [Murilo J. Menezes, economista], então com um ano e pouco, e seguimos rumo a Salzburg, onde vivenciei durante dez dias corridos experiências as mais diversas ao lado de Berio: ensaios, conversa pessoal, concertos, conferência de imprensa, cerveja ao final da tarde. Quando lá cheguei, apresentei-me a ele, e logo Berio me falou: "Você fica comigo, vamos!" Fiquei "a tiracolo" com Berio durante sua jornada por Salzburg: tudo o que Berio fazia, lá estava eu, e vi muitas situações peculiares de vida. Em um desses episódios, muito interessante, num dos ensaios com suas obras, com uns três ou quatro jovens músicos tocando obras de Berio para ele, um dos estudantes parou de repente de tocar e perguntou: "Maestro, qual é o compositor que mais o teria influenciado em sua vida?" Sem pestanejar um segundo, Berio virou-se para ele e falou com aquela sua cara dramática, de sobrancelhas franzidas: "Monteverdi!" Vocês podem me perguntar o porquê de eu estar contando isso aqui. Mas é que isso é extre-

mamente sintomático, pois mostra a *exuberância* em primeiro plano para Berio. Porque Monteverdi é o mestre em que a expressão vem à tona e a música muda absolutamente de rumo! Apesar de toda a beleza da alta renascença ou da música da Idade Média, uma coisa é você ouvir, por exemplo, um Palestrina, e outra, muito distinta, é ouvir Monteverdi! É um pouco como ouvir Boulez e ouvir Berio. Há, em Berio, uma exuberância muito marcante.

E concluo esta minha primeira intervenção com esta cabal afirmação: a melhor coisa que tem para acontecer na vida de um jovem compositor é contrair uma hepatite. Tive a sorte de ter uma hepatite aos meus 17 ou 18 anos, o que me obrigou a ficar deitado por cerca de 40 dias, pois era o tratamento que se dava nesses casos naquela época a esta doença. Eu e meu saudoso irmão [Philadelpho Menezes, poeta], juntos no mesmo quarto, ambos com hepatite. Naquela época, o médico falava assim: "Você vai ter que ficar 40 dias de repouso total, comendo caramelo e engordando". E foi assim que fiquei por 40 dias com a partitura de *Epifanie* e de *Laborintus II* no meu colo, curtindo Berio na cama, ouvindo uma sua obra genial, retirada e rara, *Ora*, que meu pai tinha gravado de uma emissão da Rádio Cultura. Foi uma das coisas mais geniais que me aconteceu: 40 dias comendo caramelos deliciosos, própolis e geleia real, engordando sem grilos e ouvindo Berio [risos]. Aquilo foi para mim um momento de intensa concentração. Li naqueles poucos dias todo o *Harmonielehre* de Schoenberg, no original em alemão, pois já estava aprendendo alemão desde os meus 13 anos, pela minha admiração por Marx, Schumann e Stockhausen. Fiz todos os exercícios propostos por Schoenberg. Aprendi ainda mais o alemão e harmonia ao mesmo tempo, porque eu estava lendo Schoenberg e ouvindo Berio! Portanto, jovens compositores, conclamo vocês a contraírem hepatite! [risos]

Para terminar minha intervenção – perdoem-me pela tautologia – e passar a bola a outro: outra coisa que eu acho interessante é justamente reconhecer, por esse viés da sonoridade e da exuberância, que existe indubitavelmente uma oposição binária quase insofismável, dentro do universo da música italiana contemporânea, entre um "espírito Nono" e um "espírito Berio". Pois apesar de o Nono ser italiano, ele é mais "germânico" que italiano. E com certeza, quando você, Silvio, se reporta a uma não-unanimidade no cenário europeu quanto a Berio, o que pode ser contestado, porque na realidade Berio é uma unanimidade mundial...

SF: ...sobretudo entre os intérpretes...

FM: ...mas todo o meio musical reconhece a grandeza da obra de Berio, e nesse sentido ele é uma sumidade tal como o é um Boulez, um Stockhausen...

SF: ...tal como o é um Stravinsky...

FM: ...exato, como é um Stravinsky...

SF: ...mas mesmo aí um Adorno não compartilhava dessa unanimidade...

FM: ...sim, com certeza, mas retomando aquela minha ideia: existem aqueles adeptos mais do "espírito Nono", que vem da Escola de Freiburg, do universo mais propenso à música de um Lachenmann, e com isso se tem certa incompatibilidade de espíritos. E nós, como latinos que somos – apesar de eu estar aqui generalizando e correndo certo risco, como em toda generalização –, temos, pelo menos aqui no Brasil, uma verve de exuberância, de cor e de luz que nos aproxima muito do universo beriano, de toda forma, mais do que do mundo noniano ou lachenmanniano, apesar de mesmo aí existir uma evidente distinção entre a música de Nono e a de Lachenmann, que talvez seja muito mais "eruptivo"...

SF: ...tem umas coisas bem bacanas lá!...

FM: ...sim, há muito mais erupção do que na música do próprio Nono, de onde brota a música de Lachenmann... Enfim, ideais que jogo aqui...

Mauricio De Bonis [MDB]: Em meio a essas lembranças de nossos primeiros contatos, as aulas do Willy também foram para mim realmente muito marcantes. Lembro-me pelo menos de três análises que vimos com o Willy. A gente estava entrando bem cru na Universidade, e de repente ouvíamos sua análise da *Sequenza V* para trombone, sob o prisma da indeterminação e da relação da música com o teatro musical; havia também a análise de *Circles* em relação à fonética como origem da estrutura timbrística e textural; e também a análise do terceiro movimento da *Sinfonia* como uma espécie de metarreflexão de Mahler, como alguém que está refletindo sobre a história da música em sua própria obra, como uma leitura possível do universo mahleriano. Isso entre muitas outras coisas que aconteciam naquele momento. E, a partir dessas experiências, desconfio um pouco desses "agrupamentos" do tipo "italiano", "latino", "brasileiro", "paulista". Acho que Berio cultivava um prazer pelo repertório histórico antes de um prazer pela "teoria", desafiando, de um certo modo, a vontade de uma simetria entre as duas coisas – teoria e prática – tal qual desejava Pousseur, como se uma coisa pudesse justificar a outra, um caminho que Pousseur acabou traçando devido à sua própria personalidade. Creio que Berio nos traz o prazer da escuta

e da realização prática antes de sua explicação ou de sua justificativa teórica. Os materiais que emprega por vezes desafiam as coisas preestabelecidas. Há uma pequena entrevista de Boulez em que ele afirma que "Berio é um prático". Eu diria a mesma coisa. Apesar da enorme diferença entre a música de Boulez e a de Berio, creio que Boulez tenha se sentido seduzido por Berio...

FM: ...com certeza!

MDB: ...pensemos em uma obra como *Répons*, por exemplo, ou em *Dérive*...

FM: ...acho que a partir de *...explosante-fixe...* Boulez se aproxima consideravelmente de Berio, devido à questão harmônica...

SF: ...o Boulez de década de 1980...

LM: Eu queria retomar um aspecto da fala do Lunsqui: a questão da universalidade da música de Berio. Creio que aí reside o desafio contra o qual se debate a música contemporânea: a questão da comunicabilidade musical. De certa forma, esse é o grande "x" da questão quando se fala em música contemporânea para além de nossos círculos de especialistas e projetando essa música nas grandes salas de concerto.

FM: Mas, sob este prisma, é necessário reconhecer, tendo por base todos os discursos em todos os livros sobre música contemporânea, que o grande ícone da música nova não é Berio, apesar de Berio ser o gigante que é. É Stockhausen! Sem dúvida Stockhausen é quem encarna o ápice da modernidade em música. Temos que reconhecer isso!

LM: Sim, mas ainda que não desmerecendo ou diminuindo a figura de Stockhausen, em que medida isso não seria o fruto da forma como se construiu a própria perspectiva historiográfica, a própria historiografia que ensinamos nas faculdades de música? Uma musicologia criada a partir dos paradigmas da *Musikwissenschaft* alemã do século XIX, que inclusive fez questão de apagar o papel dos compositores italianos e procurou fazer prevalecer uma música alemã, sendo que se ouvia naquela época mais música italiana, e isto pelos próprios alemães. Apenas para retomar um pouco certos aspectos abordados aqui, essa questão da "exuberância" associa-se de forma muito natural à música italiana de tempos remotos, como a de Monteverdi. E temos nesse contexto a noção de afeto que é resgatado no contexto da música contemporânea, uma noção tipicamente monteverdiana. Ao contrário do que ocorreu no barroco tardio alemão, em que se sistematiza esse pensamento em torno de uma teoria das figuras – a *Figurenlehre* –, e na qual se tem uma espécie de catalogação das figuras musicais que vão signi-

ficar isto ou aquilo, Monteverdi, bem como todos os italianos, irá optar por um lado mais sensorial e hedonista, pelo "prazer da coisa", ainda que sem abrir mão dos códigos musicais vigentes. E talvez seja este aspecto que nos atraia tanto. Como brasileiros, tendemos a revelar em nós tal filiação, tal gosto pela sonoridade ou pela exuberância da sonoridade beriana.

SF: Um texto que foi muito importante para mim em minha formação musical foi *A origem das línguas* de Rousseau. Ali, Rousseau observa que existem línguas diferentes: línguas de sonoridades mais plenas, línguas de sonoridades mais cheias, outras com mais consoantes e mais rudes etc. Claro, Rousseau e seus adeptos acabam por associar isso à perda ou à conservação de "calor". Num lugar muito quente, você pode perder calor, e é bom mesmo que se perca calor, e então você acaba prolongando as vogais; num lugar muito frio, não é bom se perder calor, então é bom que não se usem muitas vogais etc. Com as misturas dos povos as coisas não são mais tão simples assim, mas de todo modo a gente pode pensar esse tipo de coisa de um ponto de vista musical. E quando falamos de exuberância da música de um Berio, podemos nos lembrar também da exuberância harmônica de um Vivaldi, que é simplesmente a base de toda a harmonia bachiana. A gente fala muito da harmonia bachiana, mas Bach não existiria sem todo o trabalho que ele fez em sua primeira fase, quando realizou transcrições de *Concertos Italianos* para cravo, transcrevendo sete ou oito concertos de Vivaldi, depois de Marcello, retrabalhando toda aquela harmonia. A harmonia de Vivaldi é extremamente importante para Bach. E aí vemos as ínfimas diferenças aqui e acolá: a presença da sexta ou sua supressão quando realizamos o baixo cifrado, em que enfatizamos a quinta no caso de uma música do repertório alemão, ou enfatizamos o acorde de terça e sexta em um repertório italiano, ou ainda o uso de quartas no repertório francês etc. São tradições que de certa maneira se perfilam. Podemos imaginar certas trocas internas, criando uma espécie de linguagem híbrida como no caso de um dialeto. E podemos também associar essa exuberância da cor ao uso dos instrumentos, das técnicas ampliadas (das *extended techniques*), dissociando ataques das ressonâncias... Os instrumentos em Berio são sempre ressonantes; não há um som que simplesmente "morre", ou um som de "asma" [faz um ruído]. Isto não tem muito em Berio. Se tiver, será uma coisa muito curta, porque logo depois o som torna-se "pleno". Ou se existir algo assim, tem algum outro instrumento ressoando lá atrás. Mas o som do "asmático" sozinho, tipo um *glissando* de violino *senza vibrato* na corda Mi *sul ponti-*

cello, este tipo de coisa não vai acontecer sem que haja alguma outra coisa ressoando por trás. Refiro-me a um som tipo...

LM: ...tipo Sciarrino, não?...

SF: ...mas os sons em Sciarrino são extremamente "plenos" do ponto de vista sonoro! De toda maneira, podemos pensar na importância que assume a harmonia para Berio, na presença aí de harmonias "plenas"... Uma coisa, por exemplo, que acho genial é percebermos que a harmonia de *O King* resume-se, na verdade, a uma escala de tons inteiros!

AL: É fascinante toda essa aglomeração de elementos em Berio! Berio vai sempre voltar às raízes. É quase um marinheiro. Uma peça como *Voci*, por exemplo... de que ano é mesmo?

FM: De 1984.

AL: Pois é. Ele se remete ali aos cantos da Sicília, com essa roupagem absolutamente diferente, enquanto alguns de seus colegas fazem coisas muito distintas dessa. Stockhausen, por exemplo, cria um novo planeta. Boulez também cria seu próprio planeta, o IRCAM [risos]. Mas Berio, não: ele encarna essa universalidade, uma "universalidade vertical-horizontal". Volta no tempo, traz aquilo tudo de novo, e ao mesmo tempo tem seu pé ancorado em sua contemporaneidade, na *avant-garde*. E isso é o que o torna tão complexo. Berio não teria essa "radicalidade" que tem um Lachenmann ou um Nono. Se considerarmos um compositor como Lachenmann, pelo menos em seus primeiros 30 anos de carreira, vemos uma "síntese total": peças como *Torso* ou *Gran Torso* são uma radicalização de um tipo de som, sem qualquer memória, como numa redescoberta do instrumento. Já em Berio temos uma redescoberta da história, e isso o tempo todo.

LM: Senti no teu comentário uma provocação ao Flo, quando você falou de "radicalidade". Afinal, Flo, onde estaria a "radicalidade" na obra de Berio?

FM: Agora o debate, finalmente, está começando! [risos]

SF: Onde estaria em Berio a radicalidade de uma obra como *Mikrophonie I*, de Stockhausen?

FM: Pois bem! Vamos primeiro entender o que é "radicalidade", pelo lema de Marx: "É tomar a coisa pela sua raiz" (frase que Willy gostava tanto de citar em aulas). A diferença não é o fato de a radicalidade pertencer a um ou a outro; é o de quantas árvores você escolhe para a tua florada!

SF: E que árvores você escolhe...

FM: Se você considera um Lachenmann, vemos que sua árvore situa-se numa florada especificamente alemã; o pinheiro é alemão. Mas Berio prefere colecionar árvores de todo o mundo. Em sua propriedade, em Radicondoli (perto de Siena), ele tinha árvores da Etiópia e de outros cantos do planeta. Creio que há algo interessantíssimo em Berio: sua impureza, uma das coisas mais salutares de sua obra, que Berio traz como aporte inclusive ideológico. Trata-se da impureza do mundo. Pois não há mesmo esse ideal de "pureza". Vejam minha cor branca, com veias aparecendo nos meus braços. E, no entanto, há uma foto de uma tataravó minha que mais parecia uma índia, com ares de ditadora matriarcal tipo europeia, sentada ao centro da foto e tendo todo o resto da família em pé, à sua volta. Se procurarmos, achamos misturas por toda a parte. Estamos, aliás, acostumados com isso: somos habitados pelo espírito antropofágico, porque fomos colonizados por europeus, mas misturados com o que tinha por aqui, numa verdadeira bagunça, extremamente interessante e peculiar do Brasil, numa antropofagia que se torna algo muito visceral em nós. Porém, isto não quer dizer que para esta antropofagia vale de tudo! Trata-se de defender uma antropofagia radical, no sentido de buscarmos as raízes dentro de uma florada muito impura e quanticamente corresponsável, onde as coisas se falam e se interpenetram, mas que sejam motivadas por uma estratégia poética muito clara. Não existe em Berio alguma coisa da ordem de uma arbitrariedade total, em que você vai escolhendo as coisas e vai fazendo o que te dá na telha. Existe, isto sim, essa profícua abertura dos materiais. O que não quer dizer, por outro lado, que uma poética que seja restritiva não seja absolutamente legítima e que não tenha sua importância, haja vista a obra de Webern, por exemplo, com sua busca de síntese, e que foi absolutamente fundamental do ponto de vista histórico – e não só histórico –, inclusive para o próprio Berio. Se pusermos toda a história de lado e ouvirmos Webern, reconheceremos aí uma absurda beleza, uma obra de gênio, de uma enorme originalidade. Existem, assim, projetos de homogeneidade estilística que têm um valor e uma legitimidade absolutamente incontestável. Pensemos em outro exemplo: o de Varèse, outro compositor de uma homogeneidade estilística extremamente forte. Mas em Berio temos uma radical heterogeneidade estilística, de índole stravinskiana, algo que vemos em uma *Sagração da Primavera* ou nas *Sinfonias para Instrumentos de Sopro*, ou ainda em *História do Soldado*, no *Concerto para Dois Pianos* da fase neoclássica, em *Agon*, em *Perséphone* etc., coisas muito diferentes, apesar de reconhecermos o gene de Stravinsky nisso tudo. O imponderável em Stra-

vinsky é o que há de mais identificável com seu estilo: arriscou mudanças. E esse traço existe igualmente em Berio. Vejam o concerto que fizemos ontem: *Momenti* ou *Perspectives*, que são obras seriais eletrônicas; mas também *Chants Paralèlles*, que é uma obra absolutamente distinta. Jamais alguém que não conhecesse Berio diria que se trata do mesmo compositor. Quem entende percebe alguns estilemas tipicamente berianos aqui e ali, como, por exemplo, a presença de um único acorde o tempo todo, algo que está também em uma obra como *Formazioni*, ou no primeiro movimento de *Sinfonia*, e que se revela como a grande herança que Berio adquiriu de Webern, do Schoenberg de *Farben*. Aliás, eis aí um dos grandes ensinamentos de Berio: a importância da *entidade harmônica* impregnando a cor de uma obra. E nisso reside a influência principal que Berio exerceu em Boulez, pois a partir de *...explosante-fixe...* ouvimos em Boulez quase sempre uma harmonia predominante que impregna as texturas todas. Em *Répons*, são cinco harmonias, mas em *...explosante-fixe...* é apenas uma. E quando isso ocorre, temos zonas de aglutinação da harmonia, resgatando a cor harmônica que o tonalismo nos oferecia pelo sistema de referência comum da própria tonalidade, algo que perdemos. Creio que em Berio há esse ecletismo, radical e ao mesmo tempo consequente, apontando para uma multifacetação da linguagem e do pensamento musical, algo que é da ordem do risco, e nesse sentido Berio situa-se bem próximo de Stockhausen, outro gigante que sabe arriscar! Ouçamos *Gesang der Jünglinge*, *Jahreslauf*, *Stimmung*, *Gruppen*, e, bem depois, *Vibra-Elufa* de 2003 e qualquer outra peça mais recente. Obras que seriam quase impossíveis de serem percebidas como sendo de um mesmo compositor, de tão diferentes que são umas das outras. O que tem *Stimmung* que ver com *Jahreslauf*, ou *Jahreslauf* com *Gesang der Jünglinge*? E, no entanto, vemos aquele pensamento stockhauseniano, sempre de índole consequentemente serial, mas com seus claros estilemas, como a busca de sonoridades, o gosto pelos fonemas etc., traços que vão se perfazendo, porém com base em uma absoluta segurança em se arriscar, em assumir mudanças e partir sempre do lema: "Agora vou fazer algo que jamais fiz!" Uma tal estratégia só é possível na obra de gigantes como Stockhausen ou Berio. Duvido que tal risco exista em um Lachenmann, por exemplo.

SF: Ou em Boulez!

FM: Concordo. Acho que Boulez não arrisca nunca. Tem sua legitimidade e sua consequência, mas ali não há risco. É um grande compositor, mas talvez não seja um gigante...

MDB: Nesse contexto, gostaria de situar um pouco o trabalho de Pousseur. Há uma contribuição interessante de sua obra em meio aos caminhos trilhados por essa geração de Darmstadt: no caso de Pousseur, vejo uma maior linearidade entre a experiência serial e a aleatória, no sentido de uma organização de materiais heterogêneos. Se considerarmos os três que trabalharam com materiais diversos – Stockhausen, Berio e Pousseur –, temos de um lado *Hymnen* ou *Telemusik* de Stockhausen, e de outro *Sinfonia* e outras peças de Berio, e em ambos os compositores percebemos uma proposta homogênea, ou seja, uma proposição de se trabalhar a heterogeneidade *dentro do discurso*, mas na qual não há abertura à heterogeneidade ou ao risco completo. A ordem no planejamento estrutural tende a regulamentar o uso da heterogeneidade do material. Acho que isso seria bem diferente de uma heterogeneidade de propostas, que é um risco que o Stravinsky corre, creio, mais do que todos eles durante sua vida inteira... Não sei se Pousseur iria concordar comigo...

FM: Mas aí há outro aspecto de que é bom nos lembrarmos, e que aí une ainda mais Berio a Stravinsky: um absoluto domínio do artesanato, um outro aspecto que é da ordem do quase inexplicável. Independentemente das questões estilísticas e ideológicas, existe o domínio da caneta no ato da escritura, algo que não se explica. Vemos e simplesmente admitimos: "Como isso é bem feito!" Consideremos uma obra como *Ricorrenze* de Berio. É um primor de escritura. Não precisamos explicar sua estrutura, sua harmonia, suas figurações, suas árvores ramificadas – que existem ali também. Se pararmos e nos perguntarmos o porquê de Berio fazer sobrar uma nota sozinha na trompa [Flo canta], ressoando, enquanto os demais instrumentos emudecem, e de repente surge uma outra figura... Aí nos perguntamos: "Ok, não há nenhuma estrutura que explique o porquê de Berio alongar essa nota na trompa em meio ao quinteto"...

SF: ...mas funciona!

FM: Não somente funciona; nos arrebata! Dizemos: "Caramba, como eu queria ter feito isso!" Trata-se de um artesanato absolutamente genial. Não há em Berio sequer uma nota errada, não como há, por exemplo, em Beethoven, outro enorme gigante, mas que na conclusão do primeiro movimento de sua *Sétima Sinfonia*, por exemplo – talvez sua maior *Sinfonia* junto com a *Nona* –, interrompe o fluxo das ideias e efetua uma cadência desconectada com tudo o que estava acontecendo ali. Uma autêntica "cadência de engano" [Flo canta]. O erro de Beethoven...

SF: E todo esse artesanato, em Berio, em meio ao diálogo que ele faz com a toda a história da música: Monteverdi, Bach, Vivaldi e Scarlatti, e mesmo com Stravinsky e com o próprio Stockhausen...

FM: ...e com Kurt Weill, com o jazz em *Laborintus II*...

SF: ...com Pousseur, com os Beatles – lembremo-nos de seu artigo sobre os Beatles na revista *Musique en jeu* (número 2). Essa presença da história na obra de Berio não é só uma presença enquanto "musicólogo" ou admirador do passado, visando a uma sua reescrita. Não! Isso tem que ver com o próprio artesanato de Berio como músico que conhece a técnica composicional histórica. Quer dizer, não só que conhece, mas que a pratica. O Berio pratica o arranjo...

FM: ...é pragmático...

SF: ...é extremamente pragmático. Acho que nesse sentido é que Boulez fala que "Berio é um prático". E isto se reflete no contato que ele terá com os instrumentistas. Todo compositor tem um contato forte com os instrumentistas, mas o diálogo do instrumentista com Berio foi quase o diálogo de um ensinando o instrumento para o outro. Na conversa que Berio teve com o violoncelista Rohan de Saram, por exemplo, Berio deve ter ensinado muita coisa para o Saram, e não só o contrário. Ou seja, a coisa deve ter sido um "bate e volta". E isso aconteceu com as *Sequenze*.

FM: Você me fez lembrar de 1995, quando estive em Royaumont, nos cursos do Ferneyhough. Recebemos a visita do fagotista francês Pascal Gallois, do Ensemble InterContemporain. Ele nos levou os manuscritos da *Sequenza XII* que Berio estava acabando de escrever para ele. E me lembro bem de que Pascal nos contou: "Berio imaginou um *glissando* no fagote sobre o qual eu nunca havia pensado, mas como ele me pediu, falei para ele que aquele glissando poderia ser realizado". Em seguida, catou o instrumento e nos tocou aquele longo *glissando* com respiração circular, naquela salinha da biblioteca da abadia medieval de Royaumont, permeada de livros antigos. Eis essa troca a que você se refere: o novo e o antigo.

SF: Sim, sim! E daí vem também essa importante maneira como Berio modula inclusive o que a gente ouve dos outros compositores. Eu me lembro bem, Flo, da nossa primeira conversa sobre Ferneyhough... Quais eram as peças dele que a gente curtia, você se lembra? A obra para piano, *Lemma-Icon-Epigram*...

FM: ...e *La Chûte d'Icare*, que é a mais gestual dentre as obras de Ferneyhough.

SF: Exatamente! Ou seja, as duas peças "berianas" de Ferneyhough. [risos]

AL: Pessoal, apenas um parêntesis sobre a relação compositor/intérprete! Foi em 2003, ano da morte de Berio. Eu tinha um ingresso para assistir à estreia de sua última obra, *Stanze*. Fui animado para a Radio France, e quando lá cheguei, vi um cartaz: "Peça cancelada". E aí me disseram lá no IRCAM: "As partes ficaram prontas muito em cima da hora e o solista, que é um barítono, não teve tempo suficiente de estudar bem, e Berio cancelou a estreia".

FM: Berio ainda vivo...

AL: Resultado: ele não viu sua peça sendo estreada, pois cancelou aquele concerto e a obra só foi ser tocada pela primeira vez depois de sua morte. Enfim, eis aí a vida do gigante Berio. Não viu sua última peça.

LM: Para encerrar nossa conversa, gostaria que vocês colocassem de forma mais específica quais os elementos da poética beriana, ou, eventualmente, de alguma de suas obras, que vocês tenham utilizado no caso específico de peças de vocês.

FM: Olhe, eu posso te dizer uma coisa: a obra que eu quero fazer ainda um dia. Ainda hei de promover um *Berio au Futur*, tipo o que Pousseur fez com o Stravinsky, *Stravinsky au Futur*, uma obra pouquíssimo conhecida e que é uma das coisas mais extraordinárias do século XX. Uma das obras mais lindas, coletiva, mas que na realidade foi liderada e concebida por Pousseur, com colaboração de Pierre Bartholomée e de Philippe Boesmans. Trata-se de um trabalho de análise coletiva acerca do legado de um gênio como Stravinsky. Eu não saberia dizer agora o que em Berio mais me influenciou. Sinto-me quase como um seu sobrinho, um parente de sangue de Berio. Acho que muita coisa de minha música vem de Berio. Gestos, harmonia, esfacelamentos, filtragens, exuberância, vocalidade. Coisas que também vemos na música do Silvio, com certeza. Quem sabe consigo encabeçar um projeto como esse e coordenar um *Berio al futuro* – parafraseando seu livro póstumo *Un ricordo al futuro*...

SF: Em que Berio estaria presente na música que escrevo? É difícil responder, porque a música dele deve estar presente em partículas que nem mesmo reconheço. Mas talvez valesse a pena retomar um pouco do que disse antes: Berio está presente em toda uma geração de compositores – pulverizado, espalhado, impregnando a todos –, a ponto de mal

sabermos o que é ou o que deixa de ser sua influência. Em minha música, talvez o que mais se torne presente do pensamento e da música de Berio seja precisamente o trânsito entre uma música elaborada, de concerto, e uma prática coletiva das culturas musicais tradicionais. Berio elaborou modos de retomar a cultura tradicional, a música popular, a música do passado, as reminiscências de sonoridades da "terra" etc., em processos de reelaboração e transformação composicional, ou seja, em meio a uma ampla paleta da reescrita. Poderia ainda dizer algo a respeito do aspecto "eufônico" de sua música, que também me persegue...

AL: No meu caso, em termos bem gerais, o que mais me seduziu desde o início foi a questão do movimento, da direcionalidade em Berio. Algo que também vejo em Boulez: *Répons* tem muito desse caráter de constante movimento, de ação, que para mim vem absolutamente de Berio, de obras como *Points on the Curve to Find*. Acho isso perigoso, na verdade...

FM: Por que perigoso?

AL: Porque é algo sedutor que existe em Berio, esse movimento, essa direcionalidade. Penso que, como compositores, temos que nos sentir seduzidos, mas ao mesmo tempo temos que nos distanciar e tentar achar outros caminhos...

MDB: Eu me identifico muito com isso que você acabou de falar. Lembro-me do Willy comentando que o distanciamento dele com relação ao Pousseur tinha que ver com o fato de que buscou seu próprio caminho. Não se aproximar demais daquilo que mais nos impressiona, para encontrarmos o nosso caminho. Particularmente, em relação a Berio, todo o prazer que tive ao ouvir sua obra foi consciente ou inconscientemente separado de qualquer processo de criação. Mas temos uma coisa muito fundamental em comum: nos casamos com uma voz, não é? Apesar de ele não ter permanecido com a Cathy Berberian por toda a vida, acho que isso teve um peso muito grande: viver amor e música com canto e composição dentro de uma mesma casa.

[longo silêncio]

FM: Bem, depois desse sintomático silêncio e antes que o fim desta íntima conversa tome a direcionalidade não rumo a uma obra coletiva, como eu havia proposto, mas antes a um sexo coletivo, proponho encerrarmos! [risos]

LM: De acordo! Muito obrigado a todos. [longos aplausos seguiram-se na plateia]

SPA 2013
Semana da Porta Aberta
do Studio PANaroma
de Música Eletroacústica
da Unesp
Direção artística: Flo Menezes
SIMPÓSIO BERIO: 10 anos depois...
24 de outubro • quinta-feira
15h00
Conferência 1
Teatro: Flo Menezes: "Berio e a Palavra"
16h15
Conferência 2
Teatro: Helen Gallo: "Berio e o virtuosismo instrumental"
17h30
Conferência 3
Teatro: Sérgio Kafejian: "Ricorenze': do Objeto sonoro ao Gesto Musical"
19h
T- Son 76 = Concerto Berio 1
Teatro: "Rounds" (1964) para cravo (Achille Picchi)
"Sequenza I" (1958) para flauta (Sarah Hornsby)
"Six Encores" para piano (Alexandre Zamith)
["Brin" (1990); "Leaf" (1990); "Wasserklavier" (1965); "Erdenklavier" (1969);
"Luftklavier" (1985); "Feuerklavier" (1989)]
"Les mots sont allés" (1978) para cello (William Teixeira)
"Gesti" (1966) para flauta doce (César Villavicencio)
"Rounds" (1967) para piano (Achille Picchi)
25 de outubro • sexta-feira
15h00
Conferência 4
Teatro: Silvio Ferraz: "Técnica estendida e
escrita polifônica na 'Sequenza XIV' de Berio"
16h15
Conferência 5
Teatro: Tiago Gati & Fábio Scucuglia: "O Studio di Fonologia de Milão"
17h30
Conferência 6
Teatro: Leonardo Martinelli:
"Texto, discurso e escritura musical em 'Laborintus II de Berio'"
19h
T-Son 77 = Concerto Berio 2 (obras eletroacústicas)
Teatro: Concerto com o PUTS (Studio PANaroma): "Perspectives" (1957)
"Thema (Ommagio Joyce)" (1958)
"Chants Parallèles" (1975; rev. 1997)
"Momenti" (1960) "Visage" (1961)
26 de outubro • sábado
13h
Conferência 7
Teatro: Rael Gimenes: "Jogo de tensões na 'Sequenza I'"
14h15
Conferência 8
Teatro: Maurício De Bonis: "Berio e Pousseur: correspondência e intertextualidade
15h30
Mesa Redonda sobre Berio
Teatro: Flo Menezes, Silvio Ferraz, Alexandre Lunsqui, Maurício de Bonis, Leonardo
Martinelli (mediação)
19h
T-Son 78 = Concerto Berio 3 - Vídeo-Documentário Experimental
sobre Berio (Raimo Benedetti)
Teatro: "Sequenza III" (1965-66) (Andrea Kaiser)
"Sequenza XI" (1987-88) (Daniel Murray)
"Sequenza IX" (1980) (Tiago Carvalho)
"Sequenza II" (1963) para harpa (Paola Baron)
"Sequenza V" (1966) (Carlos Freitas)
unesp
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Instituto de Artes
Campus da Barra Funda
aroma
Studio de Música Eletroacústica da UNESP
STI
Serviço Técnico
de Informática
Instituto de Artes
UNESP
Empresa Junior
Projetos Culturais • 2013